

شباط 2002 ذي القعدة- 1422

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email : unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

■ المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى السـادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .

■المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .

■ ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

أصوات الحكمة ...

نداءات الخير..

د. وليد مشوِّح

عندما باتت الجائحات المرضية تهدد البشرية؛ تنادى العلماء لتطويق هذه الجائحات والقضاء عليها وإنقاذ الجنس البشري من ذلك الشر الذي ما فتئ يهدد الوجود.

وبدأ العلماء بخطوات دقيقة وثابتة للحؤول دون المرض الفتاك والجسم البشري، وكانت الخطوة الأولى تنطلق من تعريف شامل ومجمعٍ عليه للجائحة ومدى خطورتها، ثم جاءت الخطوة الثانية لتحدد مكامنها وبؤرها، أما الخطوةُ الثالثة فكانت تنصب على كيفية تطويقها، ومحاصرة مكامنها وإزالة أسبابها، وتتالت الخطوات حتى وصل العلم المتضافر عالمياً إلى القضاء عليها.

فالملاريا على سبيل المثال تسببها جرثومة منتجة من حشرة البعوض التي تتكاثر في المزابل والمستنقعات، ومرض السبات الدماغي (النوم الدماغي) تسببه ذبابة (تسي تسي) التي تكثر في دول أفريقية نتيجة لتفسخ جثث الحيوانات والجفاف وقلة الرعاية الصحية، والسل تسببه جرثومة عرفت (بعصية كوخ) وسببها الرطوبة وسوء التغذية وتلوث البيئة، وكذلك الطاعون والجذام والسفلس واللاشمانيا وغيرها من أمراض قضي عليها نتيجة للخطوات العلمية المدروسة والهادئة، وبناء على المخططات والخطوات الناجحة نظراً لاتفاق أبناء الأسرة البشرية على التوصيف والتعريف ودراسة الأسباب والمسببات والتوافق الكلي على إزالتها إضافة إلى أس النجاح الكامن في الحيدة العلمية والدقة والتكافؤ والتوازي والتكامل وأمور أخرى خضعت لقرارات علمية نزيهة انصبت في تطبيقاتها على إنسانية الإنسان بصرف النظر عن العرق أو المكان أو العقيدة.. وهكذا حقق العلم انتصاراته المذهلة وأوقف زحف هاتيك الجائحات.

وإذا كان الإرهاب جائحة، فالسياسة بحاجة إلى الاقتداء بالعلم من حيث التوصيف والتعريف وإزالة الأسباب، وإلا ستظل الجائحة إياها عرضة للتناسل والتكاثر والانتشار وبالتالي للاستعصاء وصولاً إلى نقطة المستحيل كما حدث في أمراض جاءت نتيجة لصناعات عسكرية (كالإيدز والجمرة الخبيثة وشلل الأعصاب وأمراض الذاكرة).

ولما كان الأمر هكذا فإن مستنقعات الإرهاب تتمثل بالفقر والقهر والاستعمار والتفرد في صناعة الدواء الكفيل بإزالتها، والحقيقة فإن أكبر مستنقع للإرهاب تشكل على أرض فلسطين العربية حيث تصب كل مجاري العالم وقاذوراتها هناك إذ تشكلت أخطر بؤرة إرهابية عالمية ولّدت جرثومة الصهيونية.

أما وقد صرف الأقوياء سياسياً وعسكرياً النظر عن ردم ذاك المستنقع وتجفيفه، ورغبوا بإبقائه كمستعمرة طبيعية تفرّخ الجراثيم كحاجة سياسية واقتصادية وعسكرية؛ فإن أحداث الحادي عشر من أيلول عام 2001م التي وقعت في الولايات المتحدة الأمريكية؛ رفعت من حدة الصوت الصامت، فتحول بادئ ذي بدء إلى إشارة نحو موطن الخطر، ومن ثم إلى صراخ احتجاجي على بقائه، إلى تظاهرة صاخبة تطالب بردمه وتجفيفه واستبداله بمزيد من شجر الزيتون والفستق والحمضيات.

ودوري في هذه المقولة أن أشير إلى هذه الأصوات بنقلها كما وردت في وسائل الإعلام المقروءة هنا وهناك، دون أن أتدخل في الصياغة، ودون أن أعلّق عليها، وإنما سأتركها بين يدي القارئ علّه يبني على منطقيتها قناعاته ولو بعد زمن..

بادر اليابانيون إلى صياغة اقتراح يدعو إلى عقد مؤتمرٍ دولي حول الحوار الحضاري بينهم وبين العرب.. وقد انطلقت النشاطات التمهيدية الأولى عبر جامعة البحرين، حيث ألقى رئيس جامعة طوكيو (الأسبق) البروفيسور يوزو إيتا غاكي محاضرة في الحادي والعشرين من تشرين أول عام 2001م وجاءت بعنوان (الحوار بين الحضارات "وجهة نظر يابانية في الاستراتيجيا الحضارية"). إذ أعلن عن وجود حلقات للحوار بين الحضارات تضم مفكرين يابانيين وآخرين من مختلف دول العالم الإسلامي.. وكانت قد باشرت عملها فعلاً في ربيع العام 2000م، ثم تولت الدبلوماسية اليابانية تنشيط هذا الحوار منذ مطلع العام 2001م.

إن اختيار البروفيسور إيتاغاكي لهذه المهمة ذو دلالة استثنائية، فهو واحد من أكثر الأساتذة اليابانيين شهرة ومعرفة بالعالم العربي.. وقد بدأ الحوار الثقافي مع العرب في البحرين أولاً على أن ينتقل إلى تونس للمشاركة في مؤتمر المنظمة الإسلامية للتربية

والثقافة والعلوم، وللغاية نفسها، وذلك في نهاية الأسبوع الأول من تشرين الثاني لعام 2001م، وقد انصبّت بحوث المؤتمر حول تصويب العلاقات العربية- اليابانية من حيث إعادة قراءة الثقافة المشتركة، وتآخي العقائد، ومن ثم إعادة الاعتبار لشرعية النضال العربي من أجل الحرية والسلام.

إنها دلالة واضحة على اهتمام المؤسستين الثقافية والسياسية في اليابان على إيلاء المسألة الثقافية مع العرب وباقي الشعوب الإسلامية بعد المخاطر الجدية التي رافقت التهديدات الأمريكية بمعاقبة العرب والمسلمين واتهامهم بتصدير الإرهاب الدولي.. أما عقد مثل هذه المؤتمرات المثقلة بالتحريض العنصري فإنه يكشف عن حقيقة نيات الولايات المتحدة ضد العالمين العربي والإسلامي، لأنها كانت- وما زالت- الحاضن الأساسي للغالبية الساحقة من التيارات الفاشية والعنصرية، وللأنظمة الديكتاتورية، وللتيارات الأصولية المتشددة، قومية كانت أم دينية. ومن المفيد جداً التعريف ببعض المقولات الثقافية التي أطلقها البروفيسور إيتاغاكي، لأنها تعبر بصدق عن أكثر الاتجاهات السياسية اليابانية عقلانية، كونها تنطلق من مسؤولية اليابان في لجم التوتر القائم الآن على الساحة الدولية: (يقول إيتاغاكي متسائلاً: ما هي الإجراءات التي ستتخذها اليابان إزاء عمليات الإرهاب التي تعرضت لها الولايات المتحدة؟ إنها توضيح استراتيجيتها الحضارية التي ستحاسب عليها على المستوى الكوني).

ثم يضيف: انتقام يستدعي انتقاماً آخر، لا بد من وقف هذه الحلقة المفرغة التي تزداد منها حالات الموت العبثي الذي يودي بحياة المواطنين.. يجب التحذير أيضاً من أي حركة من شأنها أن تذكي روح الصراع الحضاري الغربي ضد الإسلام.. لقد بدأت أشكال من العنصرية تظهر ضد المسلمين، وتجلت بمضايقتهم داخل اليابان نفسها.. إن الإسلام شجع على حياة مدنية يتعايش فيها أناس ينتمون إلى ديانات وثقافات مختلفة، مع ذلك، ورغم التعددية الشمولية التي دعا إليها الإسلام فهناك في الغرب من يتشبثون بوجود تباين حضاري بين الغرب والإسلام، وقد ابتكروا نظرية جديدة باسم (صراع الحضارات) والتي تعتبر الإسلام عدواً... نشير هنا إلى أن الأصوليين قد حادوا عن الطريق القويم التي رسمها الإسلام؛ فأصبحوا أقرب ما يكون إلى الصورة التي رسمها المستشرقون الغربيون عن الإسلام..

قدمت صوتاً من الأصوات الكثيرة التي باتت ترتفع في أنحاء الكرة الأرضية إنصافاً للعرب، وإحقاقاً لجوهر الإسلام، وتعريفاً دقيقاً للإرهاب والتفريق بينه وبين الجهاد والنضال في سبيل الحق... إنه مخاض البشرية الجديد لميلاد الحقيقة أولاً.. وثمة أصوات أخرى كانت ضد العرب والإسلام، فآرثر ميلر (بصرف النظر عن مواقفه) صرّح لصحيفة لوموند الفرنسية: (بضرورة أن تعيد أمريكا النظر جذرياً بسياستها الاثنينية المكاييل، وأن تقف مع

الحق، وتكف عن لهاثها وراء تصنيع الدول والمنظمات والديكتاتوريات)، كذلك يأتينا صوت العالم الانثربولوجي ريتشارد ويلسون ضمن كتابه (حقوق الإنسان والثقافة) بحيث يدعو إلى ردم الهوة بين ثقافات الشعوب، واحترام حقوق الإنسان في الحرية والثقافة والتاريخ والتراث، وإلا سيبقى التوتر قائماً...

إنها أصوات كثيرة بدأت تتعالى، وآخرها كان آتياً من كوكبة من الكتاب والمثقفين الروس الذين جاؤوا إلى مهد الحضارات- سورية العربية، ينادون بالحوار المتكافئ بين الشعبين العربي والروسي، وبين الديانتين الإسلامية والمسيحية الأرثوذكسية، ويطالبون بقيام تحالف إسلامي- أرثوذوكسي انتصاراً لحقوق الشعوب في النضال من أجل الحرية والاستقلال، كي يسود السلام أرجاء الكرة الأرضية.

هي أمنية دفينة تشكل طموحاً في الذات العربية المبدعة؛ أن تشكل على المستوى القطري (هنا في سورية العروبة) لجنة مشتركة من اتحاد الكتاب العرب ووزارة الثقافة، ووزارة التعليم العالي، ومجمع اللغة العربية، والمجلس الأعلى للفنون والآداب، مهمتها المشاركة في كل ندوات الحوار التي تعقد في عواصم الوطن العربي، أو في أية عاصمة أخرى، ومن ثم تسجيل هذه الأطروحات وتوثيقها، والاتصال بالشخصيات التي تدعو- بالفعل- إلى حوار حضاري ثنائي أو شمولي، وبناء أرشيف ثقافي يضم الأصدقاء وأصحاب الفكر النظيف مع بيبلوغرافيات عنهم، وانطلوجيات عن نتاجاتهم الفكرية، كذلك يضم الأعداء ومناهضي الحق مع إبقاء نافذة مفتوحة عليهم عبر الحوار المدعّم بالوثائق المؤطر بالتاريخ، المجوهر بالحقيقة عندها نكون قد بدأنا السير على الطريق الصحيحة... أصولاً... لأننا نحتاج إلى تواجد أولاً، ومن ثم إلى حركة، وبالتالي سيكون لنا وجود في قلب الحوار الحضاري القائم على التكافؤ والمساواة والعدالة..



ما النَّظريَّة؟

تأليف: جوناثان كالر
ترجمة: رشاد عبد القادر

ثَمَّة معالجات كثيرة للنظرية الأدبية تَصِف سلسلة من "مدارس" النقد" حيث يَتمّ تناول النظرية بوصفها سلسلة من "المناهج" المتنافسة، تنطلق كُلّ واحدة منها من مواقعها النظرية والتزاماتها. إلاّ أنّ الحركات النظرية التي تُعَيِّنَها تلك المعالجات مثل: البنيوية، التفكيكية، النقد النسائي، التحليل النفسي، الماركسية، والتَّاريخيَّة الجديدة- لديها الكثير ممَّا تشترك به. من هنا يتحدّث الناس عن "نظَريَّةٍ" لا عن مجرّد نظريات معيّنة. وكيما نُقدِّم نظرية، يَجْدُر بنا مناقشة الأسئلة والمزاعم المشتركة بدلاً من معاينة المدارس النظرية. ومن الأفضل مُباحثة المساجلات الهامَّة لا تلك التي تضع هذه "المدرسة" تُجاه الأخرى، بل التي قد تميِّز الانقسامات البارزة داخل هذه الحركات. إذْ أنَّ تناول النظرية المعاصرة بوصفها نسقَ معالجاتٍ ومناهج متنافسة في التفسير تُفْقِدها الكثير من أهميتها وقوتها، الأمران اللذان يَنْشآن عن تحدّيها الواسع للحس السليم، وعن استكشافها للكيفية التي يتم بها خلق المعنى وتشكُّل هُوِيَّة الإنسان.

***يكمن جزء من المشكلة في مصطلح النظرية ذاته، فمن جانب نتحدث عن النظرية النسبية ومن جانب آخر هنالك الاستخدام لمفردة النظرية.**

ثمَّة في الوقت الحاضر داخل الدراسات الأدبية والثقافية كلام كثير عن النظرية؛ لا نظرية الأدب، انتبه؛ بل مَحْض "نظرية" فقط. لا بُدَّ أن يبدو هذا الاستخدام استخداماً غريباً لأيّ أمرىءٍ يعمل خارج هذا الحقل. قد تسأل: "نظرية ماذا؟" والمُدْهِش في الأمر أنّه من الصعوبة بمكان الإجابة على هذا السؤال. فهي ليست نظرية أيّ شيءٍ على وجه التخصيص، وليست نظرية شاملة عن الأشياء بوجه عام. تظهر النظرية أحياناً نشاطاً أكثر من كونها وصفاً؛ شيئاً ما تقوم به أو لا تقوم به. يمكنك أنّ تنخرط مع النظرية؛ يمكنك أنْ تُدرِّس النظرية أو أنْ تَدْرُسهَا؛ بمقدورك أن تكرهها أو أنْ تخشاها. رغم ذلك، لا شيء مما تقدّم يكون ذا جدوى في فَهم ما النظرية.

يُقال إنّ الـ "نظرية" قد غيَّرَت راديكاليَّاً طبيعة الدراسات الأدبية، إلاّ أنّ الناس الذين يقولون ذلك، لا يعنُون به النظرية الأدبية، ذاك البيان المنظُوم [في صورة متماسكة من الفِكَرات والمبادئ] لطبيعة الأدب ومناهج تحليله.

وحينما يتذَمَّر الناس أن ثمة في الوقت الحاضر إفراطاً في النظرية في الدراسات الأدبية، فَهُمْ لا يقصدون به إفراط تَفَكُّر منظوم في طبيعة الأدب، مثلاً، أو في المساجلات على خواصّ اللغة الأدبية. كَلاً. إنهم يأخذون شيئاً آخر في الحُسبْان.

إنّ ما يجول في خاطرهم قد يكون على وجه التحديد أن ثمَّةَ مُنَاقشة مُفْرِطَة للمسَائل غير

الأدبيـة، ومُسَـاجَلَة إلـى حـد بعيـد علـى الأسـئلة العامـة التـي نـادراً مـا تكـون علاقتهـا مـع الأدب واضِحةً، وقراءة مفرطة للنصوص التحليل نفسية، السياسـية، والفلسـفية الصـعبة. فالنظريـة مجموعـة مـن الأسـماء (الأجنبيـة غالبـاً)؛ فهـي تعنـي علـى سـبيل المثـال: جـاك دريـدا، ميشـيل فوكـو، لـوس إرِغـارِي، جـاك لاكـان، جوديـت بـاتلر، لـويس ألتوسير، غياتري سبيفاك.

مصطلح

"النظرية"

إذن، مـا النظريـة؟ يكمـن جـزء مـن المشـكلة في مصطلح النظرية ذاته، إذ يُومئ إلى منحيين. فمن جانب، نتحدّث عن "النظرية النسبية" مثلاً، على أنها نسق من الافتراضات. ومن جانبٍ آخر، هنالك الاستخدام الأكثر شيوعاً لمفردة النظرية.

-"**لماذا انفصل لورا وميشيل عن بعضهما؟**"

-"حسَناً، تقول نظَريَّتِي إنّ..."

ما الذي تعنيه مفردة نظرية هنا؟ أولاً، تشير مفردة نظرية إلى "تقدير بظنّ". إلا أنّ نظريةٍ ما ليست تماماً مثل تَخمينٍ. فعبارة "أُخمِّن أنّ..." توحي أنْ هنالك جواب صحيح حدث أنّني لا أعرفه: "أُخمِّن أنّ لورا قد سَئِمَتْ من انتقاد ميشيل لها، ولكن سنكتشف الأمر بالتَّأكيد حينما تصل صديقتهم ماري إلى هنا". وعلى نحو مغاير، نظريةٌ ما هي تقديرٌ بظنّ قد لا يؤثّر فيه ما ستقوله ماري، فهو شرح ربما صَعُب إظهار صدقه أو زَيْفه.

كَذَلك تَدَّعِي عبارة "تقول نَظَرِيَّتِي إنَّ..." بتقديم شرح، إلاّ أنّه شرح غير واضِح. فنحن لا نتوقّع أن يستطرد المتكلّم قائلاً: "تقول نَظرِيَّتي إنّ انفصالهم يعود إلى علاقة ميشيل الغرامية بـ سِمانثا". لا يُعَدّ هذا نظرية. فالمرء لا يحتاج إلى فطنة نظرية ليستنتج أنّه إذا كان ثمة علاقة غرامية بين ميشيل وسِمانثا، ربما كان لها تأثيرها على موقف لورا تجاه ميشيل. واللاَّفت للنَّظَر، إذا كان ينبغي للمتكلّم القول: "تقول نظريَّتي إنّ ميشيل على علاقة غرامية مع سِمانثا"، يصير وجود هذه العلاقة على حين غِرَّة إلى قضية حدسٍ، لم تعد علاقة أكيدة، ومن ثمَّ، تصير إلى نظرية مُحْتملة. ولكن بوجهٍ عامّ، كيما نعُدّ شرحاً ما بوصفه نظريةً، لا ينبغي له أن يكون واضحاً فقط، بل لا بُدَّ أن ينطوي على تعقيد معيّن: "تقول نظريَّتي إنّ لورا كانت دائماً تعشق والدها في الخفاء ولم يتمكّن ميشيل أبداً أن يصبح الشخص الملائم لها". ينبغي للنظرية أن تكون أكثر من مجرد فرضية: لا يمكن لها أن تكون واضحة؛ فهي تنطوي على علاقات معقدة من الصنف المنظوم بين عدد من العوامل؛ ولا يمكن تأكيدها أو إثباتها بسهولة. إذا أبقينا على هذه العوامل في الذهن، سيغْدو فهم ما يُعرف باسم "النظرية" أمراً يسيراً.

النظرية بوصفها

نَوْعاً أدبيَّاً.

إنّ النظرية في الدراسات الأدبية ليست وصفاً لطبيعة الأدب أو لمناهج دراسته (مع أنّ هذه المسائل هي جزء من النظرية). إنها لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده إلى أبعد حدّ. يتحدّث الفيلسوف ريتشارد رورتي عن نوع أدبي جديد مُختلط بدأ في القرن التاسع عشر: "لقد تطوّر بداية في أيَّام غوته وماكولي وكارلايل وإمرسون، ضَرْب جديد من الكتابة ليست تثميناً للفضائل النسبية للنتاج الأدبي، كما أنَّها ليست تثميناً للتاريخ الفكري، ولا للفلسفة الأخلاقية، أو التنبُّؤ الاجتماعي، بل إنها جميعاً وقد مُزجت مع بعضها بعضاً في نوع أدبي جديد." إنّ أكثر

النظرية في الدراسات الأدبية لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده إلى أبعد حد.

تسمية ملائمة لهذا النوع الأدبي الشَّتيت هو ببساطة لقب النظرية التي حدث أنّها تشير إلى الأعمال التي نجحت في تحدِّي الفكر وإعادة تكييفه وتوجيهه صَوب حقول أخرى غير تلك التي ينتمي إليها بوضوح. هذا أبسط شرح لما يجعل من شيءٍ ما نظريةً. فالأعمال التي تعدُّ على أنها أعمالاً نظرية لها مُؤثِّراتها خارج حقلها الأصلي!.

مع أنّ هذا الشرح البسيط ليس تعريفاً شافيّاً، ألا أنّه يبدو قد أحاط بما حدث منذ1960: فقد تبنَّى أولئك الذين يشتغلون في الدراسات الأدبية أعمالاً من خارج مجالهم لأنّ تحليلاتها للُّغة، أو العقل، أو التاريخ، أو الثقافة، قدّمت تفسيرات جديدة مُقنعة للمسائل النَّصّية والثقافية. والنظرية بهذا المعنى ليست نسق مناهج للدراسات الأدبية، بل مجموعة غير محدودة من الكتابات عن أيّما شيء تحت الشمس، بدءاً من أكثر المشاكل التقنية للفلسفة الأكاديميّة إلى الطرق المتغيّرة التي يتحدث بها الناس ويفكرون في هذه المسائل. ويشمل النوع الأدبي "للنظرية" على الأعمال الأنثروبولوجية، وتاريخ الفن، والدراسات السِينمائيَّة، ودراسات الجنوسة [ذكر/ أنثى]، وعلم اللغة، والفلسفة والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، والدراسات العلمية، والتاريخ الفكري والاجتماعي، وعلم الاجتماع. وترتبط الأعمال التي نحن بصددها مع المُحاجَّات في هذه الحقول، إلاّ أنها باتت "نظرية" لأنّ تصوُّراتها أو مُحاجَّاتها لها دلالتها وإنتاجيَّتها لأولئك الذين لا يدرسون هذه الفروع المعرفية. فالأعمال التي أضحت أعمالاً نظرية تقدّم تفسيرات يمكن للآخرين استخدامها، تفسيرات عن المعنى، والطبيعة والثقافة، وآلية اشتغال النَّفس، وعلاقات التجربة العامة بالخاصة وعلاقات القُوى التاريخية الأوسع بالتجربة الفردية.

النظرية وتأثيراتَها

إذا كانت النظرية تَتحدَّد بتأثيراتها، بوصفها تلك التي تغيّر وجهة نظر الناس، وتجعلهم يفكرون بطريقة مختلفة في موضوعات دراستهم وفي ضُرُوب النشاطات التي يقومون بها في دراسة تلك الموضوعات، فأيّ ضَرْب من التأثيرات هذه؟

إنّ التأثير الأساسي للنظرية هو مناقشتها لـ "الحس السليم":

آراء الحس السليم عن المعنى، الكتابة، الأدب، التجربة. فالنظرية مثلاً تُسائِل:

* أنّ معنى منطوقٍ أو نصٍ هو مَا "يقصده" المتحدِّث "في ذهنه"،
* أو فكرة أنَّ الكتابة تعبيرٌ تكمن حقيقته في مكان آخر، في التجربة أو الحالات التي تعبّر عنها.
* أو فكرة أنّ الواقع هو مَا يكون "حاضراً" في لحظة معيّنة.

إن التأثير الأساسي للنظرية هو مناقشتها لآراء الحس السليم عن المعنى، الكتابة، الأدب، التجربة.

وكثيراً ما تكون النظرية نقداً مُشاكِساً لأفكار الحس السليم، وهي، أيضاً، محاولةً لإظهار أنّ ما نسلّم به جدلاً على أنّه "حس سليم" ليس إلاّ بنيان تاريخي؛ نظرية معيَّنة حدث أن بدت طبيعية تماماً لدرجة أنَّنا لم ننظر إليها بكونها نظرية. فبوصفها نقداً للحس السليم واستكشافاً للمفاهيم البديلة له، تنطوي النظرية على مسائلة المُقدِّمات المنطقيَّة للدراسة الأدبية وافتراضاتها الأساسيّة، وتنطوي على عدم استقرار أيّما شيء قد سُلّم به جدلاً: ما هو المعنى؟

ما هو المؤلِّف؟ ما الذي يعنيه أن يقرأ المرء؟ ما هو الـ "أنا" أو الفاعل الذي يكتب، أو

يقرأ، أو يفعل؟ كيف ترتبط النصوص مع ظُرُوف إنتاجها؟

ولكن، ما هو المثل على "نظرية" معيّنة؟ بدل الحديث عن النظرية بوجه عام، سنخوض على الفور غِمار بعض الكتابات الشاقّة لأكثر منظّرين صِيتاً لنرى كيف يمكننا الاستفادة منها. أقدِّم حالتين مترابطتين إلاَّ أنَّهما متغايرتان تنطويان على مناقشة نقدية لأفكار الحس السليم عن "الجنس"، "الكتابة"، و "التجربة".

فوكو عن الجنس:

*يناقش المفكر الفرنسي ميشيل فوكو في كتابه تاريخ الجنسانية ما يدعوه بالفرضية القمعية.

يناقش المفكر الفرنسي ميشيل فوكو في كتابه تاريخ الجنسانية ما يدعوه بـ "الفرضية القمعية" ومفادها: الفكرة السائدة أنّ الجنسَ شيءٌ قمعته العصور السابقة، لا سيَّما القرن التاسع عشر، وأنّ العصور الحديثة كافحت من أجل تحريره. وبدلاً من كونه شيئاً طبيعياً تمَّ قمعه، يرى فوكو أنَّ "الجنس" فكرة معقّدة أنتجته سلسلة من الممارسات، والتحقيقات، والأحاديث، والكتابات – بإيجاز "الخطابات" أو "الممارسات الخطابية" – التي تضافرت سَوِيَّاً في القرن التاسع عشر. فجميع ضروب الكلام –من قبل الأطباء، رجال الدين، الروائيين، السيكولوجيين، ومُوَجِّهي الأخلاق، العُمَّال الاجتماعيين، ورجال السياسة – التي نربطها بفكرة قمع الجنسانية هي في واقع الأمر ليست إلاّ سبلاً أفضت إلى ذاك الشيء الذي ندعوه بـ "الجنس". يقول فوكو: "لقد يسَّرَتْ فكرة الجنس الجمع فيما بين العناصر التشريحية، والوظائف البيولوجية، والتصرُّفَات، والأحاسيس، والمتع الحسية، في وحدة مصطنعة؛ ومكّنت المرء من استخدام هذه الوحدة بوصفها مبدأً سببيّاً، معنىً كُلّيّ الوجود، وسِرّاً ينبغي كشفه في كل مكان".

لا يُنكر فوكو أن ثمة أفعالاً جسديّة في الاتِّصال الجنسي، أو أنّ الكائنات البشرية لديها جنس بيولوجيّ، أو أعضاء جنسية. فهو يزعم أنّ القرن التاسع عشر وجد طرقاً جديدة للجمع تحت مقولة وحيدة، بين سلسلة من الأشياء المتباينة على نحو كامن: أفعالاً معيّنة ندعوها بالأفعال الجنسية، والتَّمييزات البيولوجية، وأعضاء معينة من الأجساد، وردود الأفعال النفسية، وبادئ ذي بدء، المعاني الاجتماعية. وقد خلقت الأساليب التي تحدَّث بها الناس أو تناولوا هذه التصرُّفات والأحاسيس والوظائف البيولوجية، شيئاً مختلفاً، وحدةً مصطنعة تُدْعى بـ "الجنس" الذي حدث أن اعتبر بوصفه جوهرياً لهوية الفرد. إذ ذاك، ومن خلال قلبٍ حاسِمٍ، نُظِر إلى هذا الشيء المدعُوّ بـ "الجنس" على أنَّه سبب لتنوُّع الظواهر التي تمَّ جمعها سويَّاً لخلق الفكرة. لقد أضفت هذه السيرورة على الجنسانية دوراً وقيمةً جديدين، حيث باتت الجنسانية سِرَّاً لطبيعة الفرد. وفي تنويهه إلى أهمية "الدافع الجنسي" وإلى "طبيعت" نا "الجنسية"، يلاحظ فوكو أنّ الأمر قد بلغ بنا مبلغ:

التَّوقُّع أن ينبعث وضوحنا ممَّا عددناه ولقرون عدة على أنَّه جنون... وأن تنبثق هويتنا ممَّا فُهِمَ بكونه دافعاً غُفْلاً من الاسم. مِن هُنَا. تنبع تلك القيمة التي نسبغها عليه، ذاك الخوف التبجيليّ الذي نحيطه به، وتلك الحيطة التي نأخذها لمعرفته. ومن ثمَّ، واقعة أنَّه أضحى وعلى مرّ القُرون أكثر أهمية لنا من أرواحنا.

وأحد الأمثلة على الكيفية التي غدا بها الجنس سِرّ الكينونة الفرديّة، والمعين الأساسي لهوية الفرد، هو خلق "مشتهي المماثل" في القرن التاسع عشر بوصفه نمطاً، لا بل تقريباً جِنساً بشرياً. لقد وصمتْ العصورُ السابقة الاتصال الجنسي فيما بين الأفراد من الجنس نفسه (كاللُّواط)، ولكن بات الأمر لا قضيَّة الأفعال بل

قضيَّة الهويَّة. لا قضيَّة إذا كان أحدهم يقوم بأفعال محظورة، بل قضيَّة ما إذا "كان" مشتهياً للمماثل. يكتب فوكو كان اللّواط فعلاً اجتماعياً ولكن "أصبح الآن مشتهي المماثل جنساً بشريا. "كان هنالك في السابق أفعالاً جنسية مثلية حيث انخرط فيها الناس؛ إلاّ أنّه أصبح الآن قضيَّة الجوهر الجنسي أو كنهه الذي يعدّ بأنّه يعيِّن كينونة الفرد تماماً: هل هو مشتهي المماثل؟

وفق تفسير فوكو، بُنِيَ "الجنس" من قبل الخطابات المرتبطة مع الممارسات والمؤسسات الاجتماعية المتنوعة: الكيفية التي يتعامل بها الأطباء، ورجال الدين، والمسؤولون الحكوميّون، والعمال الاجتماعيون وحتى الروائيون، مع الظاهرة التي يعرّفونها على أنّها ظاهرة جنسية. غير أنَّ هذه الخطابات تقدّم الجنس بكونه شيئاً سابقاً على هذه الخطابات ذاتها. لقد تقبَّل المحدثُون هذه الصورة ورموا هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية بتُهمة محاولة الهيمنة على الجنس وقمعه، والحال أنّها هي ذاتها تبنيه. وبقلب هذه السيرورة، فإنّ تحليل فوكو يتناول الجنس بوصفه أثراً أكثر من كونه سبباً، نتاجاً للخطابات التي تسعى إلى تحليل الإنسان ووصفه، وضبط نشاطاته.

إن تحليل فوكو هو مثال عن المحاجة من داخل حقل التاريخ، حيث باتت "نظرية" لأنها ألهمت أولئك الذين تبنوها في اشتغالهم في حقول أخرى. وهو ليس نظرية عن الجنسانية من حيث كونها نسق مسلمات يفهم منها بأنها كونية. ويزعم بكونه تحليلاً لتطور تاريخي معين، ولكن من الواضح أن له تضمينات أوسع. فهو يشجع على أن تكون مرتاباً فيما يعد على أنه طبيعي، ومعطى. أليس من الممكن أن يكون هذا التحليل، على العكس تماماً، نتاج خطابات المتمرسين، ونتاج الممارسات المرتبطة مع خطابات المعرفة التي يزعم وصفها؟ وفق توصيف فوكو، هي السعي لمعرفة الحقيقة عن الكائنات البشرية التي أنتجت "الجنس" بوصفه سر الطبيعة البشرية.

انتقالات النظرية:

إنّ إحدى ميزات الفِكْر الذي يغدُو نظرية هي أنه يقدِّم انتقالات بارزة بوسع الناس استخدامها في التفكير في مباحث أخرى. ومن هذه الانتقالات اقتراح فوكو أنّ التعارض المفترض بين الجنسانية الطبيعية والقوى الاجتماعية (السلطة) التي تقمعها، ربما كان، بالأحرى، علاقة تشاركٍ: تُحدث القوى الاجتماعية ذاك الشيء (الجنس) الذي تعمل على التحكُّم به بجلاء. أمّا الانتقال الأبعد–الإضافي، إذا شئتم – فهو السؤال عمَّا يتمّ إحرازه عبر حجب هذا التَّشارك بين السلطة والجنس الذي يقال عنه إنها تقمعه. ما الذي يتمّ تحقيقه حينما يُفهم هذا التواقف بوصفه تعارضاً بدلاً من فهمه بكونه توافقاً؟ الجواب الذي يقدِّمه فوكو هو أنّ هذا يفضي إلى انتشار السلطة وتغلغُلها: تعتقد بأنّك تناهض السلطة من خلال الانتصار للجنس، في حين أنّك في واقع الأمر تعمل كُليَّاً في إطار الشروط التي حدَّدتها السلطة. بعبارةٍ أخرى، بقدر ما يتبدَّى هذا الشيء الذي يُدعى "الجنس" بأنّه يقع خارج السلطة– بوصفه شيئاً تحاول القوى الاجتماعية السيطرة عليه سُدىً–بقدر ما تظهر السلطة محدودة، وغير قوية البتَّة (فهي لا تستطيع أن تروِّض الجنس). مع أنّ السلطة في الواقع منتشرة، ومتوغلّة في كل مكان.

لقد يسرت فكرة الجنس الجمع فيما بين العناصر التشريحية والوظائف البيولوجية والتصرفات والأحاسيس.

والسلطة، في رأي فوكو، ليست شيئاً يسُوسهُ شخصٌ ما، بل "السلطة/ المعرفة": السلطة في هيئة المعرفة أو المعرفة بكونها سلطة. فما نظنّ أنّنا نعرفه عن العالم– ذاك الإطار المفهوماتي

الذي نفكّر به في العالم مُرغمين– يمارس سلطة هائلة. فقد أحدثت السلطة/ المعرفة، مثلاً، تلك الحالة التي تتحدَّد بها من خلال جنسك. وأفضت إلى ذاك الموقف الذي يُحدِّد المرأة على أنّها ذاك الشخص الذي يفترض أن يكمن تحقُّقُهِ بوصفه إنساناً في علاقته الجنسية مع الرجل. وفكرة أنّ الجنس يقع خارج السلطة وفي معارضتها، تحجب بسط سلطان السلطة/ المعرفة.

هنالك بِضْعَة أمور هامَّة حول هذا المثال عن النظرية ينبغي الانتباه إليها. فالنظرية هنا في حالة فوكو هي نظرية تحليلية –تحليل المفهوم– غير أنّها تأمُّلِيّة في حدِّ ذاتها من حيث أن ليس ثمة بيِّنة يمكنك إيرادها لتُظهر أنّ هذه هي الفرضية الصحيحة عن الجنسانية. (ثمَّة بيِّنات كثيرة تجعل من هذا التفسير تفسيراً معقولاً، غير أنّه ليس ثمة اختبار حاسم وباتّ). يدعو فوكو هذا الضرب من الاستقصاء بالنقد الجينالوجي [النسابي]: كشف كيف أنّ مقولات يفترض بها أن تكون أساسيّة، كـ "الجنس"، تحدثها الممارسات الخطابيّة. إنّ مثل هذا النقد لا يحاول إخبارنا عمَّا هو عليه الجنس "في الواقع"، بل يسعى لتبيان الكيفية التي تمَّ بها خلق الفكرة. لاحظ أيضاً أنّ فوكو لا يتحدث هنا عن الأدب بتاتاً، على الرغم من أنّ النظرية قد أثبتت أهمِّيتها البالغة لأولئك الذين يدرسون الأدب. ويرجع ذلك إلى أمر واحد؛ الأدب هو عن الجنس؛ فالأدب هو أحد الأماكن التي يُبنَى فيها الجنس، حيث نجد الرّفع من شأن الفكرة التي تقول إنّ هُوِيَّات الناس العميقة مرتبطة مع ذلك النوع من الرغبة التي يشعرون بها تجاه كائن بشري آخر.

بُنى الجنس من قبل الخطابات المرتبطة مع الممارسات والمؤسسات الاجتماعية المتنوعة.

لقد كان لتوصيف فوكو أهميته للناس الذين يقومون بدراسة الروايات إضافة إلى الذين يشتغلون في مجال الدراسات عن السحاق ودراسات الجنسية المثلية، ودراسات النّوع الجنوسة بوجه عام. لقد كان فوكو مُؤثِّراً بصفةٍ خاصَّة بوصفه مُبتكر موضوعات تاريخية جديدة: من مثل "الجنس"، "العقاب"، و"الجنون"، التي لم نعدّها سابقاً على أنّها لها تاريخها. فأعماله تتناول مثل هذه الأمور بوصفها أبنية تاريخية ومن ثمّ تشجعنا على تفحُّص كيف أنّ الممارسات الخطابية في عصر ما، بما فيها الأدب، ربما خلقت الأشياء التي نسلّم بها جدلاً.

دريدا عن الكتابة

وفيما يتعلق بالمثال الثاني عن "النظرية"– وهو ذو نُفُوذ لا يقلّ عن نفوذ مراجعة فوكو لتاريخ الجنسانية، ولكن له خصائصه التي توضِّح بعض التباينات داخل "النظرية"– يمكننا النظر إلى تحليل الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا لمناقشة الكتابة والتجربة في كتاب اعترافات لـ جان جاك روسو. وروسو كاتب من القرن الثامن عشر الفرنسيّ كثيراً ما تُعزى إليه المساعدة في إحداث الفكرة المعاصرة عن الذّات الفردية.

ولكن بدايةً، سنتحدث قليلاً عن الخلفيَّة الفكرية. تميِّز الفلسفة العربية عادةً "الواقع" عن "المظهر"، تميِّز الأشياء ذاتها عن تمثيلاتها، الفكر عن العلامات التي تعبِّر عنه. ووفق هذه الرؤية، ليست العلامات أو التمثيلات إلاّ سبيلاً لبلوغ الواقع، والحقيقة، والأفكار، وينبغي لها أن تكون شفَّافة قدر المستطاع؛ إذ لا ينبغي لها أن تقف حجر عثرةٍ في سبيلهم، ولا ينبغي لها أن تُعدي الفكر أو الحقيقة اللذين تمثِّلانهما أو أن تؤثِّر فيهما. وقد بدا الكلام، في هذا الإطار، التَّجلِّي المباشر للفكر أو حضوره المباشر، على حين أنَّ الكتابة التي تشغل في غياب المتكلّم، تمَّ تناولها على أنّها تمثيل صُنعيّ للكلام واشتقاق منه، إنّها إمكانية علامة مُضلّلة لعلامةٍ.

يتَّبع روسو هذا التقليد الذي استحال إلى الحس السليم حينما يكتب: "جُعلتْ اللغات كي ننطق بها؛ فالكتابة لا تنفع إلاّ بوصفها مُلحقاً على الكلام. "يتدخَّل دريدا هنا مسائلاً: "ما هو الملحق؟" يعرِّف معجم وبستر الملحق على أنّه: "تكملة أو إضافة". فهل الكتابة "تُكمِل" الكلام من خلال تزويده بشيءٍ جوهري كان مَفقوداً، أم أنَّها تضيف شيئاً يمكن للكلام أن يفعل فعله في غِنًى عَنْهُ تماماً؟ يسم روسو الكتابة مرَّةً بعد أخرى بوصفها مجرّد زيادة، إضافة غير جوهرية، لا بل حتى "داء الكلام": فالكتابة تتألف من علامات تطرح إمكانية سُوء الفَهْم بما أنَّها تُقْرَأ في غياب المتكلّم الذي لا يكون هناك ليشرح أو يستدرِك [النقص]. ولكن على الرغم من أنّ روسو يدعو الكتابة بإضافة غير جوهرية، إلاّ أنّ أعماله تتناول الكتابة بكونها تُتمِّم الكلام أو تَسُدّ نقصاً فيه: إذ يتم الاستعانة بالكتابة لتعوِّض عن التصدُّعات في الكلام. يكتب روسو، على سبيل المثال، في اعترافاتـ(ـه) التي تُدشِّن فكرة الذات بوصفها واقعاً "داخلياً" مجهولاً للمجتمع، أنّه قد اختار كتابة اعترافاتـ(ـه) ليُخفي نفسه عن المجتمع فهو لن يظهر داخل المجتمع "في وضع غير مُؤاتٍ فقط بل ومغاير تماماً لما أنا عليه... لو أنّني كنت حاضراً لما عَرَف الناس أبداً ما أستحقّه. "إذن، في رأي روسو، "حقيقة" ذاته الداخلية متباينة عن الذات التي تظهر في الحوارات مع الآخرين، وهو يحتاج إلى الكتابة ليتمِّم علامات كلامه المضلِّلة. تَغدو الكتابة جوهرية لأنَّ الكلام يمتلك خواصّ نُسبت قبل الآن إلى الكتابة:

فهو مثل الكتابة، يتألف من علامات غير شفّافة، ولا تنقل تلقائيّاً المعنى الذي يقصده المتكلِّم، بل هي علامات في متناول التفسير.

والكتابة ملحق على الكلام إلاَّ أنّ الكلام ملحق قبل الآن: فالأطفال، يقول روسو، يتعلمون بسرعة استخدام الكلام "ليتداركوا ضعفهم... إذ ليس ثمة حاجة إلى كثير تجربة لإدراك كم هو ممتع أن يحدث [المرء] أثراً من خلال الآخرين وأنْ يحرك العالم ببساطة عبر تحريك اللسان". وفي انتقالٍ مميِّز للنظرية، يتناول دريدا هذه الحالة المُعيَّنة بوصفها مثالاً على بنيةٍ عامةٍ أو على منطقٍ: "منطقٍ للإلحاق" الذي يكتشفه في أعمال روسو. وهذا المنطق هو بنيةٌ حيث يتبدّى الشيء الملحق عليه (الكلام) أنّه يحتاج إلى الإلحاق إذ يبرهن على أن لديه الخواصّ ذاتها التي عُدَّتْ أصلاً أنّها تُميِّز الملحق (الكتابة) فقطْ.

يحتاج روسو إلى الكتابة لأنّ الكلام يُساء تفسيره. وبوجه العموم، يحتاج روسو إلى العلامات لأنّ الأشياء ذاتها غير مرضية. يصف روسو في كتاب اعترافات حبه للسيِّدة دو وارنز في مراهقته، حيث كان يعيش في منزلها وكان يسميّها مَمِنْ.

لو كان ينبغي لي أنْ أصف بالتَّفصيل الحماقات التي جعلتني ذكرى عزيزتي ممن أن أرتكبها حينما لم أعد في حضورها، لما انتهيت أبداً. فكم مرَّةٍ قبَّلتُ فراشي وأنا أسترجع ذكرى نومها فيه، وكم مرَّةٍ قبلتُ السَّتائر وأثاث الغرفة، بما أنها ملك لها وأن يديها الجميلتين قد لمستاها، وحتى أرض الغرفة، حيث سجدت، ظناً مني أنها قد سارت عليه.

إنّ هذه الأشياء المتباينة تقوم في غيابها بوظيفة إضافات لحضورها أو استعاضات عنه. ولكن يظهر أنّه حتى في حضورها ما تنفكّ تستمرّ البنية ذاتها، والحاجة ذاتها إلى الإضافات، يتابع روسو،

كنت أحياناً حتى في حضورها أقوم بأعمال طائشة بدت أنّه لا يمكن إلاّ لحُبٍّ جارف أن

يلهمها. ذات يوم ونحن جالسان إلى المائدة، وبينما كانت تضع لُقمة للتَّو في فمها، صرخت قائلاً إنني رأيت شعرةً عليها. أخرجت اللقمة من فمها ووضعتها في طبقها؛ التقفت اللقمة بتلهفٍ وبلعتها.

في البداية، يتمُّ مقابلة غيابها بحضورها، حينما يحاول أن يتدبَّر أمره مع البدائل أو العلامات التي تذكره بها. ولكن يظهر أنّ حضورها، بدون الإضافات والعلامات، ليس لحظة التَّحقيق، أو لحظة الوصول المباشر إلى الشيء ذاته؛ ففي حضورها أيضاً تكون البنية والحاجة إلى الإضافات، هي ذاتها. مِنْ هُنَا، أَتَتْ الحادثة الغريبة لابتلاع الطعام الذي وضعتُه في فمها. ويمكن لسلسلة الاستعاضات أن تتواصل. وحتى لو قُدِّرَ لـ روسو أن "يمتلكها"، إذا جاز التعبير، سيشعر رغم ذلك أنّها تَفْلِت منه ولا يمكن إلا تذكُّرها والحدس بها. وممن هي نفسها بديل للأم التي لم يعرفها روسو أبداً؛ الأم التي ما كان لها أن تفي بالحاجة، ولكنها الأم التي كانت، شأن الأمَّهات جميعهنَّ، ستخفق في الإشباع والتي ستقتضي الإضافات.

**إن هويات الناس العميقة مرتبطة مع ذلك النوع من الرغبة التي يشعرون بها تجاه كائن بشري آخر.*

يكتب دريدا: "ينبثق قانونٌ من خلال سلسلة الإضافات هذه: قانون لسلسلةٍ مترابطةٍ لا نهائيّة، يُضاعف على نحو يتعذّر اجتنابه التَّوسُّطات الملحقة التي تحدث فحوى الشي عينه الذي تُرجِئهُ [تلك التَّوسّطات]: وقع الشيء ذاته، ووقع حضوره المباشر، وإدراكه الأصليّ. فالحُضوريَّة مُشتقةٌ. يبدأ كُلُّ شيء بالوسيط". وبقدر ما تبتغي هذه النصوص أن تخبرنا بأهمية حضور الشيء ذاته، بقدر ما تظهر الحاجة إلى الوسطاء. فهذه العلامات والإضافات هي المسؤولة في الواقع عن الإحساس أن ثمة شيء هناك (كـ مَمِنْ) يمكن إدراكه. وما نفهمه من هذه النصوص هي فكرة أنّه يُخلق الأصْليّ عبر النُّسخ، وأنَّ الأصليّ يُرْجَأ دائماً؛ إذْ لا يمكن إدراكه أبداً. والنَّتيجة، أنّ فكرتنا المبنية على الحس السليم، عن الواقع بوصفه شيئاً حاضراً، وعن الأصليّ بكونه شيئاً كان حاضراً ذات مرّة، هي فكرة واهية: فالتجربة تتوسَّطها العلامات دائماً ويُقدِّم الأصليّ على أنّه ثمرة العلامات، والإضافات.

إنّ نصوص روسو، في رأي دريدا، كما هو شأن نصوص كثيرة، تقترح أنّه بدلاً من التفكير في الحياة من حيث إنها ذاك الشيء الذي تُلحق به العلامات والنصوص كيما تُمثّله، ينبغي أن نعدَّ الحياة ذاتها على أنّها تَغمرها العلامات، صُيِّرت إلى ما هي عبر سيرورات الدَّلالة. قد تزعم الكتابات أنّ الواقع سابق على الدَّلالة، إلاَّ أنها تُظهر حقَّاً، وبعبارة مشهورة لـ دريدا، أنْ "لا شيء يقع خارج النص": حينما تَظنّ أنك تخرُج عن العلامات والنص، إلى "الواقع ذاته"، فإنّ ما تلقاه هو نص إضافيّ، وعلامات إضافيّة، سلاسل الإضافات، يكتب دريدا:

إنّ ما حاولنا إظهاره من خلال تعقُّب الخيط المترابط لـ "الملحق الخَطِر"، هو أنَّه في ما نسميه الحياة الفعلية لهذه الكائنات "من لحم ودم"... لم يكن ثمة بتاتاً أيّ شيء ما عدا الإضافات والدَّلالات البدليَّة التي لا يمكن لها أن تظهر للوجود إلاّ في سلسلة من العلاقات التخالفية... وهكذا إلى أجلٍ غير مسمَّى، لأننا قرأنا في النص أنّ الحضور المطلق، الطبيعة، ما يُسمى عبر كلماتٍ كـ "الأم الفعلية"، الخ، قد فرَّتْ دائماً قبل الآن، ولم تتواجد أبداً، وأنّ ما يدشِّن المعنى واللغة هي الكتابة، بوصفها تلاشي الحضور الطبيعي.

هذا لا يعني أنْ ليس ثمة تباين بين حضور مَمِنْ أو غيابها أو بين حادثة "فعلية" وأخرى تخييلية. بل يعني أنّ حضورها يتبدَّى ضرب معيّن من الغياب، وما يزال يقتضي التَّوسُّطات

والإضافات.

ما الذي يظهره هذان المثالان؟.

كثيراً ما يتمّ الجمع بين دريدا وفوكو على أنَّهما "ما بعد–بُنْيَوِيَّيْنِ"، غير أنّ هذين المثالين عن "النظرية" يطرحان تباينات بارزة. يُقدِّم دريدا قراءةً للنصوص وتفسيراً لها، حيث يُعيِّن منطقاً يشتغل في النص. في حين أنّ زعم فوكو لا يستند إلى النصوص –يُورِد فوكو في الواقع وعلى نحو مذهل بعض الوثائق والخطابات الفعلية– لكنّه يُقدِّم إطاراً عاماً للتفكير في النصوص والخطابات بوجه عام. ويُبَيِّن تفسير دريدا المدى الذي تكون فيه الأعمال الأدبية ذاتها– كـ اعترافات لـ روسو– أعمالاً نظرية: فهي تقدِّم مُحَاجَّات تأمُّلِيّة واضحة عن الكتابة، الرغبة، البديل أو الإضافة [الملحق]، وهي تُوجِّه التفكير في هذه المواضيع بطرق تتركها مُضمرةً. ويعتزم فوكو، من جانبٍ آخر، لا أن يُبيِّن لنا المدى الذي تكون فيه النصوص ذات تبصُّر وحكمة، ولكن المدى الذي تخلُقُ فيه خطاباتُ الأطباء، والعلماء، والروائيين وغيرهم، الشَّيء الذي يزعمُون بتحليله فحسب. يُظهر دريدا كيف أنّ الأعمال الأدبية هي أعمال نظرية، في حين يُظهر فوكو كيف أنّ خطابات المعرفة هي خطابات منتجة على نحو خلّاق.

يبدو أن هنالك تبايناً أيضاً في ما يزعمانه وما يطرحانه من أسئلة. يزعم دريدا أنّه يخبرنا بما تقوله نصوص روسو أو بما تُبديهِ، من هنا، فإنّ السؤال الذي يتمّ إثارته هو ما إذا كان الذي تقوله نصوص روسو حقيقياً. يزعم فوكو أنّه يحلل لحظة تاريخية معيّنة، لذا فإنّ السؤال الذي يتمّ إثارته هو ما إذا كانت تعميماته الواسعة تصلح لأزمنة وأماكن أخرى. وإثارة مثل هذه الأسئلة المُتبعة هي: بدورها، سبيلنا للدخول إلى النظرية وممارستها.

يُوضِّح هذا المثالان عن النظرية أنّها تنطوي على ممارسة تفكيريَّة: وصف الرغبة، اللغة، وغيرها، التي تتحدَّى الأفكار المعترف بصحَّتها (أن ثمّة شيئاً طبيعياً، يُدعى "الجنس"، وأنّ العلامات تمثل حقائق سابقة). وبعملها هذا، فإنّها تحثك على إعادة التفكير في المقولات التي قد تدرس بها الأدب. ويبرز هذا المثالان اتِّجاه الحركة الرئيسية للنظرية الحديثة، إظهار أنّ ما فُكِّرَ به أو أعرب عنه بوصفه طبيعيَّاً، هو في الواقع تاريخيّ، ونتاجٌ ثقافي. ولإدراك ما يحدث يمكننا الاستعانة بمثالٍ مختلف: عندما تُغنِّي آرثا فرانكلين "تجعلني أشعرُ كأنّي امرأةٍ طبيعيَّةٍ"، فإنّها تبدو سعيدة أن تُعزَّز في هويَّة جنسية "طبيعيَّةٍ"، قبل الثقافة، عبر معاملة رجلٍ لها. غير أنّ تركيب عبارتها: "تجعلني أشعرُ كأنّي امرأةٍ طبيعيَّةٍ" يقترحُ أنّ الهويَّةَ المفترضة أنها طبيعية أو معطاة إنّما هي دور ثقافي، ثمرة أنتجت داخل الثقافة: فهي ليست "امرأة طبيعية" بل ينبغي لها أن تشعر وكأنَّها امرأة طبيعية. إذن، المرأة الطبيعية هي نتاج ثقافي.

تجعل النظرية من المحاجَّات الأخرى مماثلة لهذه المُحاجَّة، سواء أكدت هذه المُحاجَّات أنّ الأنساق أو المؤسسات الاجتماعية، وعادات التفكير لمجتمع ما، هي بوضوح نتاج قوى لا واعية، أو أن ما ندعوه بالذات أو الفاعل يُنتج في منْظومات اللغة والثقافة ومن خلالها، أو أنّ ما ندعوه بـ "الحضور"، و "الأصل" أو "الأصلي" تُحدِثها النُّسخُ، فهي ثمرة التِّكرار.

إذن، ما النظرية؟ لقد ظهرت أربعِ نقاط رئيسة.

1.إنّ النظرية مُتخلّلة الفروع المعرفية interdisciplinary ؛ خطاب له تأثيراته خارج حقله المعرفي الأصلي.

****روسو كاتب من القرن الثامن عشر الفرنسي تعزى إليه المساعدة في إحداث الفكرة المعاصرة عن الذات.***

2.النظرية تحليلية وتأملية؛ سعي لاستنباط ما هو متورط فيما ندعوه بالجنس أو اللغة أو الكتابة أو المعنى أو الفاعل.

3.النظرية نقد للحس السليم، نقد للمفاهيم التي تُتَّخذ على أنها طبيعية.

4.النظرية فعل انعكاسيّ، تفكير حول التفكير، تفحصٌ للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء، في الأدب وفي الممارسات المنطقية [غير الحدسيَّة] discursive الأخرى أو الاستطرادية.

ومن هنا، تُلقي النظرية الرُّعْبَ في النفس. إنّ إحدى أكثر السمات المُحيِّرة للنظرية اليوم هي أنَّها لا نهائيّة. فهي ليست شيئاً يمكنك إتقانه البتة، وليست مجموعة معيّنة من النصوص يمكنك تعلُّمها كي "تعرف النظرية". إنها مجموعة كاملة لا حدود لها من الكتابات التي تتزايد باستمرار لمّا كان الشُّبَّان والمتبرِّمين، في انتقادات المفاهيم المُرشدة للَّذين يكبرونهم سِنَّاً، يعلون من شأن إسهامات المفكرين الحديثين في النظرية وإعادة اكتشاف عمل الأقدمين، وتلك الأعمال المهملة. لذا فإنّ النظرية مصدر للتَّخويف، ومورد للعجرفات المتواصلة: "ماذا قُلت؟ لم تقرأ لا كان! كيف يمكنك الحديث عن الغنائيَّة من دون مخاطبة التكوين المنظوري للذات المتحدثة؟" أو "كيف يمكن لك الكتابة عن الرواية الفيكتورية من دون أن تستخدم توصيف فوكو لانتشار الجنسانية وإضفاء الطابع الهستيري على أجساد النِّساء والبرهان الذي قدَّمتهُ غياتري سبيفاك لدور الكولونيالية في بناء الذات الميتروبوليتانية؟" أحياناً، تقدم النظرية ذاتها على أنّها حُكْمٌ إبْلِيسيّ يحكم عليك بالقراءة الشاقة في حقول غير مألوفة، حيث لن يمنحك إنجاز مهمَّة واحدة فترة راحة، بل المزيد من الفروض الصعبة. ("سبيفاك؟ أجل قرأت لها، ولكن هل قرأت نقد بِنيتا باري لـ سبيفاك وجوابها عليها؟")

***في وضع غير مؤات بل ومغاير تماماً لما أنا عليه، لو أنني كنت حاضراً لما عرف الناس أبداً ما أستحقه.**

إنّ عدم القدرة على إتقان النظرية، هي سبب أساسي لمعارضتها. فمهما تظن نفسك مُتبحِّراً، لا تستطيع أن تكون متأكداً فيما إذا كان "عليك قراءة" جان بودريار، ميخائيل باختين، والتر بنجامين، هيلين سيكْسُ، س. ل. ر. جيمس، مِلاني كِلاين، جوليا كريستيفا، أو ما إذا كان بمقدورك أنْ تتغاضى عنهم وأنت في أمان. (يعتمد ذلك، بطبيعة الحال، على مَنْ أنت وما ترغب أنْ تكونه). ومما لا شك فيه، أنْ قدراً كبيراً من العداوة تجاه النظرية، تنبع من واقعة أنّ الاعتراف بأهمية النظرية، يفتح باب التَّعهُّد غير المحدود، أنْ تترك نفسك في موقع حيث ثمَّة دائماً أشياء لا تعرفها. ولكن هذه هي حال الحياة ذاتها.

تجعلك النظرية راغباً في الإتقان [والسيطرة]: تأمل أنْ تمنحكَ القراءاتُ النظريةُ المفاهيم كي تنظِّم الظواهر التي تُعنى بها وتفهمها. إلاّ أنّ النظرية من الإتقان أمراً مستحيلاً، لا لأنَّه ثَمَّةَ المزيد لمعرفته، لكن، بمزيد التحديد وبمزيد من الألم، لأنّ النظرية هي ذاتها استنْطَاق للنتائج المُفْترضة والافتراضات التي تستند إليها [هذه النتائج]. إنّ طبيعة النظرية هي أنْ تفكك، عبر تصارع المقدمات والمسلَّمات، ما تفترض أنك تعرفه، لذا فإنّ ثمرات النظرية لا يمكن التنبؤ بها. لم تصبح سيِّداً، ولكن لستَ حيث كنتَ سابقاً. تفكّر في قراءتك بطرق جديدة. لديك أسئلة مختلفة كي تسألها ولديك إحساس أفضل بتضمينات الأسئلة التي تُعملها فيما تقرأه.

لن تجعل منك هذه الدراسة الموجزة سَيِّد النظرية، لا لأنها دراسة موجزة تماماً، لكنها تُجمل خطوط الفكر الهامة وميادين السجال، لا سيما تلك التي تندرج ضمن الأدب. وتقدم هذه الدراسة أمثلة عن البحث النظري على أمل أن يجد القرّاءُ النظريةَ ذات قيمة وجّاذبية وأن يستغلوا فرصة

تذوُّق متعة التفكير.



▪ هامش

(1) تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الدراسة هي الفصل الأول من كتاب النظرية الأدبية لـ جوناثان كالر، أكسفورد 1997.

▪ المراجع

Richard Rorty, Consequences of Pragmatism (Minneapolis: University of Minnesola Press, 1982), 66. Michel Foucault, The History of Sexuality, vol. I (New York: Pantheon, 1980), 154-156, 43, SPEECH AND WRITING: Jonathan Culler, On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982) 89-110. Jean-Jacques Rouseau, Couseau, Confessins, Book 3, and elswhere, quoted in Jacques Derrida, Of Grammatology (Baltimore: John Hopkins University press, 1979), 141-64. "IL N'Y A PAS DE HORS-TEXTE": Derrida, Of Grammatology, 158, ARETHA FRANKLIN: Judith Butler, "Imitiation and Gender Insubordination, in Diana Fuss, ed. Inside Out: Lesbian Theories, Gay Theories (New York: Routledge, 1991), 27-8.



نظرية تحليل الخطاب:

النشأة والتطور والبناء

الدكتور: مازن الوعر

مدخل

تتجه الدراسات اللسانية المعاصرة نحو دراسة الخطاب اللساني المنطوق والمكتوب على حد سواء. لقد بينت هذه الدراسات أن هناك فروقاً مهمة بين الخطاب المنطوق والخطاب المكتوب. إن الوظائف اللغوية التي تعمل في ذينك الخطابين هي وظائف تتحدد طبيعتها من خلال ارتباطها بعوامل تفرضها الأنظمة الكتابية والشفهية نفسها رغم وجود تداخل كبير بين هذه الأنظمة كلها. وهذا ما جعل الباحثين يركزون على العلاقات القائمة بين هذه الأنظمة الكتابية والشفهية من جهة وبينها وبين أنظمة العلوم المعرفية الأخرى من جهة ثانية.

*** الدراسات الحالية للخطاب المنطوق لم تكن من صنع اللسانيين بل كانت من الإسهامات التي قام بها علماء الاجتماع والأجناس والنفس***

وقد قادهم البحث في هذه الظواهر إلى محاولة بناء نظرية شمولية قادرة على تحليل الخطاب اللساني، تقوم على أسس علمية معروفة في بناء النظريات الفيزيائية. هذه النظرية يحب علماء اللسانيات الاجتماعية أن يكون لها أبعاد علمية وجمالية في الوقت نفسه لكي تستطيع أن تمس جوهر الطبيعة الإنسانية القابعة في أعماق الخطاب اللساني.

1.تصور مناهج الدراسة في اللسانيات الحديثة

على الرغم من انقضاء حوالي نصف قرن على دعوة اللساني البريطاني جفري فيرث (J.Firth) الباحثين اللسانيين من أجل الالتفات إلى الجانب الكلامي في اللغة، لأنه حسب رأيه "المفتاح لفهم ماهية اللغة وكيفية عملها في الوقت نفسه"[(1)] إلا أن الدراسة الجدية للخطاب المنطوق ما زالت في بدايتها في حقل اللسانيات.

والواقع أن الدراسات الحالية للخطاب المنطوق لم تكن من صنع اللسانيين، بل كانت من الإسهامات التي قام بها علماء الاجتماع وعلماء الأجناس (الأنثروبولوجيا) وعلماء النفس والفلاسفة. وعلى الرغم من أن اللسانيين كلهم

[(1)] *Firth, J. (1957 p:7-33). "The Technique of Semantics" in: papers in Linguistics 1934-1951. London. O, u, p.*

يوافقون على أن "الاتصال الإنساني" يجب أن يوصف من خلال مستويات ثلاثة: هي المعنى، والمبنى، والجوهر، إلا أنهم يختلفون حول حدود اللسانيات: من أين تبدأ؟ وأين تنتهي؟

لقد أكد ج. فيرث (1951) أن "الاهتمام الرئيسي للسانيات الوصفية تسجيل الحالات الدلالية للغة"[1]. ولكن جزءاً مهماً من معنى الخطاب المنطوق هو نتيجة لتباين المستويين الصوتي والنحوي. ولكي نعزل التباين الدلالي في هذين المستويين علينا أن نستعمل اللغة استعمالاً نظامياً، ولكن شريطة أن يكون هذا الاستعمال لغواً وهراء وكلاماً فارغاً في كلا المستويين الصوتي والنحوي.

إذا وضعنا جملة مثل "ليشرب زيد ماء البحر" في هذين المستويين فإنها لا تفيد شيئاً... ولكننا إذا نقلناها إلى سياق معين فإنها ربما تفيد في ذلك السياق لتدل دلالة خطابية على شيء معين.

ويعني هذا أن فيرث يعتقد أن اللغة في جوهرها طريقة في السلوك وطريقة لجعل الآخرين يسلكون هذا السلوك. ويتبع هذا أن على اللساني أن يهتم باللغة في حالتها السياقية أو حسب مصطلح البلاغيين العرب "في حالتها المقامية". إن اللغة عند فيرث ذات دلالة عندما تكون فقط في سياقها أو مقامها.

ومن جهة أخرى نرى اللساني الأمريكي "ليونارد بلومفيلد" يقود البحث اللساني في اتجاه مخالف تقريباً. فقد وضع المعنى جانباً مركزاً بدلاً من ذلك على المبنى. وطبقاً لرأيه فإن اللساني لا يستطيع أن يعرف المعاني أو يحددها، لذلك عليه أن يستعين بباحثين ينتمون إلى علوم معرفية أخرى.[2]

إن مسألة المعنى عنده مسألة متشابكة تحتاج إلى تضافر جهود معرفية كثيرة لحل إشكالياتها... إن جملة مثل "أنا جائع" يمكن أن يستعملها متسول جائع يستجدي الطعام، ويمكن في الوقت نفسه أن يستعملها طفل عنيد مشاكس يريد أن يتأخر في الذهاب إلى المدرسة عند الصباح أو إلى النوم عند المساء.

لقد دافع "بلومفيلد" في كتابة اللغة عن وجهة النظر هذه مؤكداً على اهتمام اللساني بالصفات الصوتية والنحوية والمعجمية المتجلية في النطق الإنساني عامة. فهو لا يريد للساني أن يشرح كيف يمكن أن يكون لجملة واحدة وظائف سياقية مختلفة ولا كيف يمكن للمستمع أن يفك رموز الخطاب لمعرفة معناه.

لقد أكد ج. فيرث أن الاهتمام الرئيسي للسانيات الوصفية تسجيل الحالات الدلالية للغة

لقد ركزت اللسانيات البنيوية في أمريكا بعد بلومفيلد على المشكلات المتعلقة بعلم الأصوات وبالوصف الصوتي للغات وبعلم الصرف وبالوصف الصرفي للغات البشرية، ولا سيما المفاهيم المتلعقة بالفونيم والوصف الفونيمي على نحو عام. أي ما يسمى بـ"أساليب الاكتشاف" (Discovery Procedures) التي تهتم بعزل الفونيمات والمورفيمات ثم لتحديد الآلي– الميكانيكي لحدود الفونيم ثم تصنيف الكلمات... الخ.

وعلى الرغم من أن "تشومسكي" اللساني الأمريكي كان قد أدار عجلة اللسانيات باتجاه دراسة الجملة، إلا أن الاهتمامات اللسانية في تلك الفترة كانت ما تزال منصبة على الوصف الشكلي للغات البشرية. يقول تشومسكي بهذا الصدد: "**إن الهدف الأساسي للتحليل اللساني هو أن نعزل السلاسل النحوية التي تولد الجمل الصحيحة عن**

[1] *Ibid. (1957 p. 7-33).*

[2] *Bloomfield, L (1933) language. New York, Holt, Renihart.*

السلاسل غير النحوية التي تولد الجمل الخاطئة ثم أن ندرس البنية التركيبية لهذه السلاسل"[1].

ولكي يثبت تشومسكي استقلالية النحو عن المعنى فإنه قدم مثاله الشهير الذي ليس إلا كلاماً فارغاً غير ذي معنى، على الرغم من أن بناءه وترتيبه سليم قواعدياً.

"Colorless green ideas sleep furiasuly" الأحلام الخضراء العديمة اللون تنام بعنف.

لقد نقد تشومسكي التحليل اللساني السابق لأن مواد ذلك التحليل وعيناته، على الرغم من أنها كانت كبيرة، إلا أنها ليست ضرورية، ثم إنها لم تكن دقيقة وكافية... فهي لم تشمل أمثلة لكل البنى المحتملة في اللغة، أضف إلى ذلك أنها مواد خاطئة في مستوى الأداء اللغوي، وهذا الخطأ ناتج عن عوامل نحوية غير مناسبة كقصور الذاكرة، وشرود الذهن، والتبدلات في الانتباه والاهتمام، تلك العوامل التي تحصل عند الأشخاص الذين كنا قد حصلنا على المواد اللغوية منهم.

*** ثمة جزء مهم من معنى الخطاب المنطوق هو نتيجة لتباين المستويين الصوتي والنحوي.**

وعلى هذا فإن الاهتمام الرئيسي للنظرية اللسانية طبقاً لتشومسكي ينبغي أن ينصب على معرفة "المعرفة العميقة غير الظاهرة للمقدرة اللغوية الموجودة في الدماغ عند المتكلم والمستمع". تلك المقدرة التي يشترك فيها كل بني البشر، والتي يمكن للساني دراستها من خلال انعكاساتها في "الأداء اللغوي" (الإنجاز).

والواقع أن الإسهام الذي حققه تشومسكي وأتباعه كان عظيماً في حقل اللسانيات، إلا أنه مع مرور الزمن بدأت المشكلة اللسانية تتفاقم لتصبح أكثر جدية ودراسة. فالمشكلة حسب رأي نقاد تشومسكي لا تكمن فقط في المفهوم المثالي للمقدرة اللغوية، وإنما تكمن أيضاً في نسبية هذا المفهوم. لذلك أصبح من الضروري أن نتحدث في اللسانيات التوليدية عن درجات القواعدية ودرجات القبولية في اللغة، فهناك أمثلة مهمة وحاسمة اعتبرت على أنها غير نحوية ولكنه تبين أنها "مقبولة في لهجتي أنا". وهكذا، وبمرور الزمن، فإن اللسانيين الاجتماعيين الأمريكيين (Sociolinguistis) في أواخر الستينات أمثال روز، ومكولي، ولايكوف، بدأوا يثبتون أن اللساني لا يستطيع أن يدرس النحو بمعزل عن المعنى. وطبقاً لرأي لايكوف (1972):

"لكي نعرف عمل قواعد لغوية عدة على نحو صحيح علينا أن نرجع إلى السياق الاجتماعي للغة، وكذلك إلى الخلفيات والافتراضات التي يضمنها المتحدثون المشاركون في الخطاب"[2].

وهكذا فإن نتائج البحث التجريبي "اللساني–الاجتماعي" دفعت عدة لسانيين في المدرسة التشومسكية لإدراك أهمية السياق ودفعتهم أيضاً لأن ينضموا إلى حقول معرفية أخرى تبحث في العملية الكلامية ضمن سياقاتها المختلفة.

2.المحاولات الأولى لتحليل الخطاب اللساني

على الرغم من أن فيرث، كان قد حث اللسانيين على دراسة اللغة في حالتها السياقية، إلا أنه هو نفسه لم يحقق هذا الهدف، وقد اختار بدلاً منه حقل الصوتيات. ومن يتتبع المحاولات الأولى لتحليل الخطاب سوف يجد أن هناك محاولتين معزولتين لدراسة مستوى ما فوق

---

[1] *Chomsky, N (1957) Syntactic Structure. The Hague, mounton.*

[2] *Lakoff, R (1972 p: 907-927) "Language in context" in: Language 48/4.*

الجملة. الأولى قام بها اللساني الأمريكي "زيلغ هاريس" الذي اعتمد في محاولته على النص المكتوب. والثانية قام بها اللساني "**ف. ميتشال**" الذي اعتمد على النصوص المنطوقة.

والحقيقة، على الرغم من أن مقالة هاريس تحمل عنواناً مثيراً هو: "**تحليل الخطاب**" (Discourse Analysis) إلا أنها لم تخرج عن إطار المدرسة البنيوية– البلومفيلدية، ذلك أن هدف هاريس كان صياغة أسلوب شكلي من أجل تحليل الاتصال المنطوق والمكتوب.

لقد لاحظ هاريس من خلال استقرائه النحو أنه من الممكن أن نضع مجموعات من الكلمات ونوزعها بانتظام لننتج بالتالي مجموعة من الصفات (ص) التي تحدث قبل مجموعة الأسماء (س) بالانكليزية، وقد اقترح هاريس أيضاً أن التحليل التوزيعي (Distributive Analysis) يمكن أن يطبق بنجاح على النص كله وذلك لاكتشاف البنية التي تقع فوق بنية الجملة. وقد استشهد على ذلك بنص يحوي الجمل الأربع التالية[1]:

(1) تتغير/ الأشجار/ هنا/ حوالي/ منتصف/ الخريف.

(2) تتغير/ الأشجار/ هنا/ حوالي/ نهاية/ تشرين الأول.

(3) يظهر/ الصقيع الأول/ بعد منتصف/ الخريف.

(4) نبدأ/ بالتدفئة/ بعد نهاية/ تشرين الأول.

إن الهدف من التحليل التوزيعي هنا أن نعزل وحدات النص على نحو متساوٍ على الرغم من أنها ليست بالضرورة متشابهة في المعنى. يمكننا أن نؤسس من الجملتين الأولى والثانية المعادلتين التاليتين:

/منتصف الخريف/ = /نهاية تشرين الأول/.

لا يتم تأسيس المعادلتين على أساس أنهما متساويتان في المعنى، ولكن على أساس أن سياقهما متساوٍ، أي: /تتغير الأشجار هنا/.

أما الخطوة التالية فهي أن نستمر في توزيع الوحدات المتعادلة من الجملتين الثالثة والرابعة لكي نعادلهما مع الوحدات الموجودة في الجملة الأولى والثانية. وهكذا يمكننا أن نساوي بين:

/يظهر الصقيع الأول/ مع /نبدأ التدفئة/.

وبين الجملتين السابقتين مع /تتغير الأشجار هنا/.

والنتيجة من هذا التعادل هو أن كل الجمل الأربع لها بنية متماثلة، أي أن مجموعة X متبوعة بمجموعة Y. وهكذا يستمر التحليل والتوزيع في النص كله على هذه الطريقة.

لقد أشار هاريس إلى أنه في حالة تقييم المنهج الذي اتبعه، فإن السؤال الذي يمكن أن ينهض ضده يتلخص فيما إذا كان الأسلوب أسلوباً عملياً أو فيما إذا كان يقود إلى نتائج صحيحة ومهمة!؟.

والواقع لقد ظل هذا المنهج محصوراً بكاتبه، إذ لم يحاول أحد تطويره وربما كان السبب أن النتائج التي أفرزها لم تكن مهمة. فقد لاحظ هاريس نفسه أن هناك صعوبة في تطبيق هذا المنهج على مستوى ما فوق الجملة، ذلك لأن الضوابط التي تتحكم ببنية ما فوق الجملة هي ضوابط أسلوبية وليست ضوابط نحوية، وهذا يعني أنه لا يمكن تفسير هذه الضوابط إلا من خلال المكون الدلالي.

والحقيقة أن الإرهاصات الدلالية في تحليل الخطاب جاءت على يد اللساني "ف. ميتشال" في

***** *فيرث يعتقد أن اللغة في جوهرها طريقة في السلوك وطريقة لجعل الآخرين يسلكون هذا السلوك.*

[1] *Harris, Z (1952 p: 1-30) "Discourse Analysis" In Language. No 28.*

مقالته "الشراء والبيع في قورنية"[1]. فقد حدد في هذه المقالة طبيعة السياق وعناصره، كما حدد المشاركين المناسبين في هذا السياق. وقد قسّم عملية البيع والشراء إلى مراحل معتمداً بذلك على معايير دلالية محضة، تستند إلى مقولات رئيسية ثلاث:

(1)البيع في المزاد العلني.

(2)التعاملات التجارية الأخرى.

(3)التعاملات في المحلات.

وتشترك كل هذه المقولات بالمراحل الخمس التالية:

-التحية.

-المعرفة الدالة على موضوع البيع.

-البحث عن موضوع البيع.

-المساومة.

-النتيجة.

إن هذه المراحل تمثل البنية المثالية لعملية البيع والشراء، ولكننا نجد في بعض الأحيان، أن المرحلتين الأولى والثانية لا تحدثان، ثم إن المرحلتين الثالثة والخامسة يمكن أن تدركا دون استعمال اللغة.

لقد قدم ف. ميتشال المثال التالي:

-**المشتري** : هل عندك سرير للبيع؟ /مرحلة 2

-**البائع** : عندي واحد ولكنه غالي الثمن. /مرحلة 2

-**المشتري** : دعني أره إذن. /مرحلة 2

-**البائع** : بالتأكيد، إذا أردته لنفسك فسوف أخفّض لك السعر. /مرحلة 4

-**المشتري** : كم ثمنه؟ /مرحلة 4

-**البائع** : 4 جنيهات. /مرحلة 4

-**المشتري** : وما هو السعر النهائي؟ /مرحلة 4

-**البائع** : صدقني لو كان واحد غيرك لقلت له 5 جنيهات ونصف. /مرحلة 4

-**المشتري** : سوف أحدد سعره بثلاثة جنيهات ونصف. /مرحلة 4

-**البائع** : هذا غير ممكن. دعه في مكانه. /مرحلة 4

-**المشتري** : اسمع، سوف آتي بعد الظهر، وأدفع لك ثلاث جنيهات وسبعين سنتيماً وآخذه. /مرحلة 4

(يتجه المشتري إلى مخرج المحل)

-**البائع** : ما زال السعر يحتاج إلى زيادة. /مرحلة 5

على الرغم من أن هذا التحليل يحدد بنية البيع والشراء إلا أنه ليس تحليلاً لسانياً، ذلك لأن هذه المراحل حددت وأُدركت من خلال النشاط الذي يحدث فيها وليس من خلال الصفات اللسانية المتميزة على الرغم من تقديم بعض الأمثلة على هذه المراحل كالعبارات والتراكيب اللغوية التي هي مجموعة من الطقوس الدينية التي تحدث ضمن هذه المراحل.

والواقع أن أي نص منطوق ينبغي أن يحلل طبقاً لأربعة مستويات رئيسية:

(1)المستوى الصوتي.

(2)المستوى النحوي (التركيبي).

(3)المستوى الحواري (المحادثة)

(4)المستوى السيميائي.

فكل بنية في مستوى من هذه المستويات يمكن التعبير عنها من خلال وحدات صغرى ينضم بعضها إلى بعض لتشكل وحدات كبرى ولا سيما في المستوى الصوتي والمستوى النحوي

**** إن اللساني لا يستطيع أن يعرف المعاني أو يحددها، لذلك عليه أن يستعين بباحثين ينتمون إلى علوم معرفية أخرى.***

[1] *Mitchell, F (1957 p: 31-71). "The language of buying and selling in Cyrenaica". In Hesperis no 44.*

اللذين أشبعا بحثاً ودراسة من اللسانيين أنفسهم. أما المستوى الخطابي (الحواري- السيميائي) فليس هناك تعريفات محددة له لأنه لم يشبع دراسة واستقصاء، فقليل هم أولئك الذين يتفقون على تحديد بنية الخطاب.

والواقع أن ما ينقص تحليل ميتشال هو أن وصفه لهذه المراحل كان وصفاً غير لساني. فنحن نستطيع أن نصف بنية الخطاب هنا بشيء من العمق. فالمثالان في المرحلة (2) يتألفان من سلسلة من أزواج السؤال- والجواب. ثم إن التحية عندما تحدث في الخطاب يسهم المتحدث والمستمع فيها. إن القيود المفروضة على المتكلم الثاني لا يمكن أن يعبّر عنها بمصطلح نحوي، فالشكل اللساني للنطق غير مناسب هنا. إن ما هو مهم (بنيوياً) وظيفته اللسانية، وهذا شاهد يبين وجود مستوى آخر وهو مستوى الخطاب الذي يكشف لنا التنظيم النحوي والتنظيم غير اللساني.

3.الوظائف اللغوية في الخطاب اللساني

لكي نعرف طبيعة الخطاب بدقة ونتأكد من أنه لا يتألف من سلسلة من الجمل المصوغة صياغة نحوية جيدة فحسب نقدم بعض الأمثلة التي اقترحها لابوف (1970) والتي هي عبارة عن جمل نحوية جيدة ولكن جزءاً مهماً كان ينقصها أخلّ بمفهوم الخطاب[1]:

أ.ما اسمك؟

ب.حسناً، دعنا نقل إنك قد فكرت أن لك شيئاً ما من قبل ولكنك لم تحصل عليه بعد ذلك.

أ.سأدعوك العميد.

أ.أشعر بالحرّ الشديد اليوم.

ب.لا.

من الواضح أن (ب) خرق القواعد التي تنتج الخطاب المنسجم. إن هدف تحليل الخطاب معرفة وكشف هذه القواعد التي تصف كيفية حدوث الوحدات وكيفية تركيبها.

وفي بحث آخر نجد "لابوف" (1972) يؤكد أن الخطوة الأولى الأكثر أهمية في تحليل الخطاب هي أن نميز "ماذا قيل" عن "ماذا فُعل"، أي أن تحليل الخطاب يجب أن يهتم بالاستعمال الوظيفي للغة[2]. هذا المفهوم يجعل الوحدة اللغوية المحللة تخرج عن نطاق الجملة لتشكل ما يسميه اللساني الأمريكي هايمز "الفعل الكلامي" أو "الحدث الكلامي". وقد أكد هايمز أن "الفعل الكلامي" يمثل مستوى يتميز عن مستوى الجملة ولا يمكن معرفته وتحديده من خلال مستوى النحو[3].

إن مسألة المعنى عنده مسألة متشابكة تحتاج إلى تضافر جهود معرفية كثيرة لحل إشكالياتها.

والواقع على الرغم من أن العلاقات بين الوحدات اللغوية للخطاب تعتمد على الوظائف التي تقوم بها إلا أنه ليس هناك اتفاق جماعي حول عدد الوظائف هذه. فقد اقترح أوستين (1962) أن هناك حوالي عشرة آلاف وظيفة[4]. أما سنكلير (1972) فقد اقترح اثنتين وعشرين وظيفة[5]. وأخيراً فإن سيرل (1969) اقترح عدداً

---

[1] *Labov, W (1970 P: 30-87). "The study of language in tis social context". In studium General. no 23.*

[2] *Labov, W (1972 P: 120-169). "Rules for ritual insults". In studies in social interaction New York, free press.*

[3] *Hymes, D (1972 P: 35-71). "Models of the interaction of language and social life". In Gumperz, J and Hymes, D (eds). Directions in sociolinguistics. New York. Holt, Renihart and Winston.*

[4] *Austin, L (1962). How to do things with words. Oxford, clarendon press.*

[5] *Singlair, McH- Forsyth, J- Couthard, M- and Ashby, C (1972). "The English used by Teachers and pupils". Final Report*

من الوظائف يتوسط العددين المذكورين، واقترح أيضاً أن هناك وظائف يمكن أن يحل بعضها محل بعض[1].

لقد اعتبر لابوف (1972) وساكس وتشيكلوف (1972) وجفرسون (1973) النطق (الكلام) الوحدة الأساسية للتحليل. ولكن العمل في الأمثلة التالية جعلهم يشعرون بالحاجة إلى وحدة أصغر دعوها بـ"النقلة". ذلك أن النقلات يمكن أن تكون جنباً إلى جنب مع النطق كما هي الحال في المثال التالي الذي يحوي فيه العنصر (أ) نقلتين اثنتين:

أ.هل تستطيع أن تخبرني لماذا تأكل كل هذا الطعام؟

ب.من أجل أن يجعلك قوياً.

أ.من أجل أن يجعلك أنت قوياً. نعم من أجل أن يجعلك قوياً. لماذا تريد أن تكون قوياً؟

إن هذا المثال يدل على أن النطق (الكلام) ليس هو الوحدة الأساسية للتحليل اللساني. وهذا يلقي علينا سؤالاً يتعلق بحجم الوحدة اللغوية المرتبطة بالوظيفة. فبعض هذه الوحدات يُفهم من خلال طول الكلام ونقلاته، وبعضها يُفهم من خلال سلسلة الكلام.

كيف يمكننا إدراك الوظائف اللغوية من خلال أشكالها؟ ما هي العلاقة مثلاً بين شكل "الطلب" وشكل "السؤال" أو بعض الخيارات النحوية المتاحة للمتكلم؟

هناك بعض المحللين أمثال ساكس وتشيكلوف يعتقدون أن معرفة هذه الوظائف تتم عن طريق أوصافها وعلى نحو حدسي. ولكن آخرين أمثال لابوف يعتقدون أنه لا بد أن يكون

to S.S.R.C. Mimeo, Birmingham University.

[1] *Searl, R (1969). Speech Acts. London. C.U.P.*

** لقد ركزت اللسانيات البنيوية في أمريكا على المشكلات المتعلقة بعلم الأصوات وبالوصف الصوتي للغات.*

هناك قواعد معينة من أجل شرح كيف يمكن لبنية نحوية معجمية معينة أن تدرك وظيفة ما في حالة معينة؟.

4.صياغة الخطاب اللساني:

رأينا سابقاً أن اللساني ج. فيرث كان قد أثبت الحاجة إلى وصف النص وتحليله. كما أن اللساني ن. تشومسكي كان قد أثبت أنه ينبغي الاعتماد على الحدس (الذهن). ويقترح جان ليونز (1968) أن هناك ثلاث مراحل من التجريد بين المواد اللغوية الخام والمواد اللغوية المصوغة (بمفهوم المقدرة اللغوية عند تشومسكي):

المرحلة التنظيمية:

وفيها يتجاهل المحلل ظواهر معينة مثل زلات اللسان، والترددات والتكرار والتصحيحات التي يجربها الشخص على نفسه... الخ.

المرحلة المعيارية:

وفيها يتجاهل المحلل التنوع، ويعالج فقط المواد التي يمتحنها والتي تشكل تجانساً في التكوين. ففي مستوى الصرف تعالج التعبيرات المختلفة لنفس الكلمة كما لو أنها واحدة. وفي مستوى الخطاب تعتبر التنوعات في السلسلة التي يُساء فهمها كلها حدوثاً لنفس الوحدة. على أية حال، ليس هناك اتفاق بين اللسانيين على درجة المعيارية وكمية التنوع الذي يمكن أن يوصف وصفاً ناجحاً.

المرحلة

السياقية:

وفيها يتم فصل الجمل عن سياقاتها ومعالجتها على أنها وحدات معزولة[1].

والواقع أن عمل الفلاسفة حول الأفعال الكلامية يعتمد تماماً على المواد التي فُكَّت من سياقاتها، وعلى المواد التي لا تعتمد على الجمل التي قبلها أو بعدها. وبكلمة أخرى، ليس هناك اهتمام بالتداخل حتى في مستوى التجريد.

أما النحاة فهم يهتمون بقواعد الجمل وطريقة استعمالها. وهذا يختلف عن محللي الخطاب الذين يهتمون بطرائق الاستعمال اللغوي نفسه، تلك الطرائق التي تصف كيفية صياغة الأفعال الاجتماعية، وكيفية اجتماع الجمل مع بعضها بعضاً لتصوغ النصوص من خلال الروابط التي هي مظاهر للالتحام والتماسك النحوي. أضف إلى ذلك أن مهمة محللي الخطاب معرفة كيفية اجتماع النصوص بعضها مع بعض لتشكل الخطاب. إن العلاقات القائمة بين هذه النصوص من خلال روابط معينة يدلنا على التماسك المنطقي الذي يجمعها.

5.نحو بناء

نظرية لتحليل الخطاب اللساني:

تقول الباحثة اللسانية الأمريكية ديبورا تانن (D. Tannen 1982) إن مصطلح النص (Text) والحديث (Talk) مفهو في نظرية تحليل الخطاب. يقص المكتوب، ويقصد بالحديث الكلا هو الاستعمال الشائع لهذين اله

(1968). An Introduction to *al linguistics. London, C.U.P.*

مصطلح النص في بعض الأحيان يستعمل محل مصطلح الخطاب (Discourse) والعكس صحيح[2]. والواقع أن مصطلح الخطاب يستعمل في طرائق مختلفة ليدل على أي شيء يقع خارج إطار مفهوم الجملة (Sentence) سواء أكان ذلك كتابة أم محادثة. ذلك أن الكتابة والمحادثة وجهان يتداخلان أحدهما مع الآخر ليشكلا كينونة واحدة كما تذهب إلى ذلك تانن.

وهكذا ينبغي على اللساني حسب رأيها ألا يفكر بأن اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة لغتان منفصلتان، بمعنى أن النص هو كل شيء مكتوب والحديث هو كل كلام منطوق. إن الصفات التي تسم اللغة المنطوقة والمكتوبة يمكن أن تجتمع معاً في خطاب واحد سواء أكان منطوقاً أم مكتوباً.

فالباحث اللساني وليم برايت (W. Bright 1982) بيّن أن الخطاب المنطوق يستعمل علامات النظم التي تسم عادة الخطاب الشعري المكتوب[3]. وقد بيّن أيضاً اللساني والس تشيف (W. Chaif 1981) أن اللغة المنطوقة لقبيلة سينيكا الهندية– الأمريكية تشترك مع اللغة المكتوبة في صفات عدة[4]. وأخيراً وليس آخراً اكتشفت تانن (1982) أن القصص الأدبية المكتوبة تظهر صفات عدة يتوقع حدوثها في الكلام المنطوق[5].

والواقع أن الهدف الأول والأخير الذي يسعى

---

(2) *Tannen, Deborah (1982 P: ix). Analyzing Discourse: Text and Talk (ed). Georgetown University Press Washington, D.C.*

(3) *Bright, W (1982 P: 271-281). "Literature: written and oral". In Tannen, D (ed). Analyzing Discourse: Text and Talk. Georgetown University Press. Washington D.C.*

(4) *Tannen, D (1982 P: x) Analyzing Discourse: Text and Talk. (ed). Georgetown University Press, Washington D.C.*

(5) *Ibid (1982 P: x).*

**** الاهتمام الرئيسي للنظرية اللسانية ينصب على المعرفة العميقة غير الظاهرة للمقدرة اللغوية الموجودة في الدماغ عند المتكلم والمستمع.***

**** إن الهدف الأساسي للتحليل اللساني هو أن نعزل السلاسل النحوية التي تولد الجمل الصحيحة على السلاسل غير النحوية.***

إليه اللسانيون من خلال تحليل أشكال الخطاب كافة معرفة ماهية المبنى والمعنى في الخطاب وكيفية عملهما لخلق التجانس والتماسك والترابط المنطقي في ذلك الخطاب، وبمعنى أدق: معرفة كيفية وضع الناس للكلمات بعضها مع بعض وكيفية جمع كلمات معينة لتوليد المعاني. وباختصار: معرفة الجهاز الذي يجعل الكلمات المفردة المنفرطة تشكل خطاباً.

إن قضية تحليل الخطاب تجعلنا نتساءل عن ماهية كشف ما في العالم وكيفية البرهنة على ما قد يكتشفه الإنسان. إلى أية درجة علمية مثلاً يمكن أن ندرس اللغة؟... وإلى أية درجة نستطيع أن نؤوّل أيضاً؟ هل الأساليب العلمية الرياضية الإحصائية ناجعة في دراسة اللغة وإلى أية درجة؟.

ينبغي على المرء في بعض الأحيان أن يتطلع إلى ما وراء الأطر والقوالب والتقنيات من أجل فهم العالم. وهذا بالضبط ما أثبته تحليل الخطاب بأنواعه المختلفة. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: إلى أي حدٍّ يمكن للسانيات أن تدّعي بأنها علم قائم برأسه وكيف؟ هل هذا العلم واحد من العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية أو الفنون؟ إن نظرية تحليل الخطاب ودراسة اللغة في سياقاتها المعينة تطرحان تساؤلات عديدة معقدة وشائكة تتعلق بتعليل اللغة والبرهان على قوانينها ثم دور التأويل وطبيعته فيها.

الواقع أن المسألة هنا ليست مسألة اختيار بقدر ما هي مسألة تداخل الاختيارات. ففي مجال إثبات جودسون (1980) أن العلم هو فن نراه يقتبس كلمات بول ديراك (Paul Dirac) الفيزيائي الحائز على جائزة نوبل ليدعم ما كان قد أثبته. يقول ديراك:

"... أن يضع المرء معادلاته العلمية في إطار جمالي جذاب هو أكثر أهمية من أن يجعلها تناسب التجربة التي يقوم بها"[1].

العلم مثله مثل الفن في هذه الحالة، ذلك لأنه عندما يريد اكتشاف الصيغ والعلاقات القائمة بينها ليشرح ويعلل يهدف من هذا إلى فهم الجهد الإنساني الخلاق للعملية الإبداعية وفق قيود وشروط معينة. وهكذا ينبغي أن نفهم العمل اللساني العلمي بهذه الطريقة، إن اللساني يسعى دائماً لاكتشاف الصيغ اللغوية الخلاقة التي بدورها تعكس التجانس والتماسك والترابط المنطقي في المادة المدروسة، سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة. بالإضافة إلى أن اللسانيات مبنية على العلم، إلا أنها تهتم أيضاً بالجمال المخبأ، ذلك لأن الجمال كما يقول آلتون بيكر (A. Becker 1979) هو الحس الذي ينبثق من التجانس والتماسك المنطقي[2].

إن النتيجة التي يتوصل إليها الباحث اللساني على نحو جمالي من خلال دراسته لنص معين تعد في طبيعتها اكتشافاً للمبادئ المتجانسة والمتماسكة التي تؤسس ذلك النص المدروس. إن دراسة الخطاب هي كشف لهذا التجانس والجمال المتجسد في السلسلة المتعاقبة من الكلمات، وهي كشف للقوة السحرية الغامضة التي تتغلغل بين هذه الكلمات وتشعُّ بالأفكار والصور والعواطف.

والحقيقة يسعى كل الباحثين المهتمين بتحليل الخطاب (على اختلاف اختصاصاتهم في اللسانيات أو الأدب أو الرياضيات أو

---

[1] *Judson, Horace free land (1980 P: 11). The search for solutions. New York: Holt Rinehart Winston.*

[2] *Becker, Alton (1979 P: 211-243). "Text-building, epistemology and aesthetics in Javanese shadow theatre". In The imiagination of reality. Edited by A. Becker and A. yengoyan. Norwood, N J: Ablex.*

الأنثروبولوجيا... الخ) إلى تحقيق هدف واحد: هو كشف الأبنية والصيغ والعلاقات القائمة في لغة من اللغات. وطبقاً لرأي اللسانية الأمريكية تانن، إن هذه المهنة هي مهنة إنسانية مناسبة وأنيقة وهي مهنة نظرية وتجريبية بل وحتى جمالية[1].

من الموضوعات التي تهتم بها نظرية تحليل الخطاب ما يلي:

(1)تقويم المهارة الشفهية.

(2)استثمار نتائج تحليل الخطاب وتطبيقها على العملية التعليمية ولا سيما في حقل المناهج وأصول التدريس.

(3)تصميم نماذج شكلية كافية للخطاب الطبيعي.

(4)الصمت ووظائفه.

(5)الوظائف النفعية للخطاب.

(6)اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة والفروق القائمة بينهما.

(7)الكتابة وأثرها في تنمية الإدراك.

(8)الأمراض الكلامية وأنموذج الحديث الواضح.

(9)مناهج تحليل الخطاب لفهم مهارة القراءة.

(10)تحليل الخطاب وعلاقته بالترجمة والتأويل.

والواقع أن كل هذه الحقول المعرفية التي تعمل فيها نظرية تحليل الخطاب تعني شيئاً واحداً يتلخص في أن اللسانيات (Linguistics) من خلال اقترابها من اللغة علمياً وجمالياً تسعى إلى معرفة الجوهر الإنساني القابع في أعماق الخطاب اللساني.

❑❑❑

**** لقد اعتمد زيلغ هاريس على النص المكتوب بينما اعتمد ميتشال على النصوص المنطوقة.***

[1] *Tannen, D (1982 P: xi) Analyzing Discourse: Text and Talk (ed). Georgetown University Press, Washington D.C.*

في تخييل معنى
سير الشعر عند القدماء
القصيدة، هذا البُراق!

الدكتور : الطاهر الهمّامي

شكّل السير واحدة من أمهات معاني الشعر على الشعر عند القدامى(1) لازم الظاهرة ملازمة متصلة فشقت مدونتها مشتقات الجذر س ي ر باختلاف صيغها الفعلية والاسمية (سار، يسير، سيَّر، سائر، سائرات، سيّارة، مسير...) وإذ ما انفك الشعراء يَعْتورون هذا المعنى الذي اشتركوا في الحاجة إليه ويقتلونه عَوْداً على بدء، فقد عملوا على إحيائه وإطالة أنفاسه وتقشيبه بالأداء المتحول والإخراج المغاير، ومثل المجال التخييلي، والصورة التمثيلية تحديداً، أهم أدواتهم في تحقيق ذلك. وكان المدح والهجاء، فضلاً على الفخر، منذ أقدم حقب المدونة، أدعى الأغراض إلى معنى السير في علاقة بسياسة القول الترغيبي والترهيبي، ولعل أطرف ما يستوقف المرء من صور تمثيل القصيدة صورة الراحلة. بيد أنها راحلة مفارقة، ضاربة في المُحال.(2)

**** لقد أطنب الشاعر العربي القديم في وصف راحلته وتخييل صفتها وصورتها.***

لقد أطنب الشاعر العربي القديم في وصف راحلته وتخييل صفتها وصورتها بما أضفى عليها أبعاداً رمزية لم يتخلف الدارسون عن محاولة استجلائها(3) لكن موصوفته ظلت دائماً مشدودة إلى كيانها المحسوس وحدود قدرتها على الخرق، أليست هي المتذمرة من طول الترحال تقول على صاحبها فيما صوّر المثقب العبدي (ت 587م) [وافر]:

أكُلَّ الدهرِ حِلّ وارتحال

أما يُبقي عليَّ ولا يقيني(4)؟

وذلك على قوتها وصلابة بنيانها "عذافر مطرقة القُيون".

ورافق إطناب القدامى في الاحتفاء بـ"سفينة الصحراء" احتفاؤهم بالقصيدة "سيارة" البر والبحر والجو، بل وتضاعف ذلك غداة اختفاء الأولى، راحلة ورحلة، حتى لكأنهم كانوا يجدون بديلاً للمحدود، ثم للغائب، في اللامحدود المتلبس بالأسطورة من مآتيه السحرية التي كانت اعتقاداً جارياً(5) وللعجز بالقدرة الخارقة العجاب. فهل يفي بحاجة الدرس العميق، حينئذ، الرضا بالنظر إلى معنى السير من زاوية الخطة المدحية أو الهجوية أو الفخرية، والوقوف دون استبطان الظاهر واستكشاف الأبعاد الماثلة في إرادة تجاوز

عوائق البيئة وقهرها، يتصدرها عائق المكان؟(6)

شبهوا رواحلهم بما استوحش واستنفر من حيوان المَوْماة، حمراً وأبقاراً ونعاماً(7) وشبهوها بما تعالى وتعاظم من مبان، قصوراً منيفة وقناطر(8) وبما شق عبابا لماء من سفين (9) وعباب السماء من سحاب(10) وبدا كل ذلك قاصراً عن أن يحل عقدة قصور "سفينة الصحراء" عن تخطي أديم الصحراء، وقصور قصيدة اللحم والشحم عن أن تطير براكبها طيران قصيدة الكَلِم(11) واستعار بعضهم ظهر الأولى للثانية فقال النابغة يهجو لبيد [وافر]:

فقد أُزْجي مَطِيَّهُ إلينا

***بمنطق جاهلٍ خَطِلِ اللسانِ** (ص259)*

وعاود الصنوبري، بعد قرون، قريباً من هذا فقال في قوافله المحملة مديحاً وهو يحثثها على مضاعفة السير [الكامل]

وإلى الأميرِ نَصَصْتُ عِيرَ مدائحي

***إنّي لِعير مدائحي نصّاصُ** (ص237)*

فإذا المطية ظهر وشعر، على أن الظهر يبلى والشعر يبقى، وتقف عوائق المكان والزمان دون تحقيق الظهر مراد راكبه فيما الشعر خارق لتلك العوائق لا يحده حد من تضاريس وعقاب ومسافة. ذلك شأن القصيدة كما أطلقها خيال الشعراء، لكأنها الجن أو البرق أو البراق أو أي متصور آخر استعاض به العربي عن عجزه وأسقط عليه أشواقه وأحلامه فإذا كان الظهر محكوماً بالجاذبية موثوقاً إلى الأرض فإن القصيدة (نستعمل المصطلح في دلالته الفنية) تروح مع الرياح على نحو ما راحت قوافي الأعشى "تزور المُنجدين مع الرياح" والمسيب الذي أرسلها هدياً أو هدية: "ولأهدين مع الرياح قصيدة.." وعلي بن الجهم الذي هب هبوب الريح شعره، فتخلص القصيدة بذلك من أسر الحقيقة لترتكب المجاز، والمجاز جوهرها.

والقصائد وقد استَحَلْ"ن" مطلقاً تسنّى لهـ"نّ" فيما زعم جرير، أنْ [طويل]:

يَجُزْنَ إلى نجرانَ من كان دونه

***ويظهرن في نجد وهنّ صوادِعُ** (ص265)*

وأن تجوز غرائبها "ما بين مصر إلى الأجزاع من عَدَنِ" وأن تسبق شروق الشمس وتبقى بعد غروبها، فيما زعم أبو العتاهية يتحدث عن منطقه [بسيط]:

ما ذَرّت الشمس إلا جاء يقْدِمها

***وفي المغارب منه خلفها أثَرُ** (ص535)*

ثم ما انفك أبو تمام وأضرابه من أقطاب المديح في القرن الثالث، وقد وصل إليهم هذا المعنى، يقلبونه تقليباً، وقد كثر المدح وتراجع الطلب، وألحف العارضون وتباروا في إشهار بضاعتهم وتصدرهم حبيب بن أوس الطائي، وهو يعيد إخراج معنى السيرورة ويتخذ منه إحدى لوازم شعره على الشعر، فقصيدته "سيارة في الأرض" لا توقفها وهاد أو نجاد "تذرّ ذرور الشمس في كل بلدة" (204/I) وتسير أبعد من "خواطف البرق" (243/I) تمتلك طاقة دفع ذاتية تجعلها تنساق وتنقاد دونما حاجة إلى تدخل خارجي [طويل]:

بِسَيّاحةٍ تنساقُ من غير سائق

***وتنقادُ في الآفاقِ مِنْ غيرِ قائدِ** (77/III)*

وتتكرر عند البحتري وابن الرومي والباهلي وابن الجهم وابن المعزّ صورة القصيدة تقطع الأرض "نجداً وغائراً" (98/I) والقوافي [وافر]:

يَجُبْنَ الطولَ من شرقٍ وغربٍ

***وعرضَ الأرض من برٍّ بَحرِ** (408/II)*

** أكلَّ الدهر حلّ وارتحالٌ أما يُبقي علي ولا يقيني..؟!*

كما عند الأول، وصورتها تسير "شرق أرض وغربها" (213/III) كما عند الثاني الذي فاخر بامتلاك "السيارة الوُجز" (246/III) فضلاً على الطوال "المرخى أعنّتها" وصورة القصائد "مسافرات" وصاحبهن مقيم كما صور الثالث، وسائرات "مسير الشمس في كل بلدة"(ص 150) كما صور الرابع، وقاطعات "السهل والوعر" كما صور الخامس، حتى يصل المعنى إلى أبي الطيب القرن الموالي، فيلْبِسه لبوس "معجز أحمد" ويضاعف من أسطورية القوافي فينتقل بهن من السير إلى الوثب، والخوض، فإذا هنّ قد "وثبن الجبال وخضن البحارا" وسرن "ما لم يسر قمرٌ حيث سارا" (198/II) وإذا شعره يسبح في اللانهاية، ويعانق المطلق، والشاعر يتوسل لبلوغ غاية المعنى ببلاغة المقابلة (بين الصدر والعجز) والمشاكلة (بين تركيب الصدر والعجز) والمجانسة (جناس الصدر، وجناس العجز) في قوله على قوله [طويل]:

فشرّق حتى ليس للشرق مشرق

وغرّب حتى ليس للغرب مَغْربُ (312/I)

* رافق إطناب القدامى في الاحتفاء بسفينة الصحراء، احتفاؤهم بالقصيدة سيارة البر والبحر والجو.

وفيما أورثه الشعراء قصيدة "تذّر ذرور الشمس" فقد أورثهم شعراً "سار فهْو الشمس والدنيا فَلَكْ" (113/III) ومن دلالة سعة الانتشار إلى سعة الانتشار وعظمة السلطان مسافة هي الإضافة. ولما وصل المعنى إلى الديلمي طيّره في "طائرة" [وافر]:

وطارت طائراتٌ رضايَ تسْري

بوصفكَ رائحاتٍ أو غُديًا (198/IV)

وأركبه "سيارة فكأنها طيارة" (18/III) ومن ذات الأخفاف إلى ذات الأجنحة مسافة يصنعها جدل التناص بين سابق ولاحق.

على أن السير المريح، المطلق للأسارير، الباسط للأكف، أو القابض للوجوه، والأرواح، ليس فعلاً في المكان فحسب بما هو جمع بين المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والوعر، وكسب جغرافي، بل إلى ذلك وجب أن يكون سيراً في الزمان، وكسباً تاريخياً، بما هو انتصار على النسيان وتخليد للمجد، واستنفار لحب البقاء مَدْحاً، وعار لا يمّحي، ومعرة لا تزول، هجواً. ولذا ما انفك مسيرو القصيدة يتداولون فكرة الديمومة ويتصرفون في تشكيلها، ففاخر لسان القبيلة على لسان الخنساء مقابلاً بين بقاء القول وفناء القائل [متقارب]:

وقافيةٍ مثل حدِّ السّنانِ

تَبقى ويهلكُ مَنْ قالَها (ص 216)

وطمأن لسان نفسه، الأحوص، ممدوحه بالمقابلة نفسها [كامل]:

أُثني عليكم ما بقيتُ فإنْ أمُتْ

تخلُدْ غرائبُها لَكُم تُتَمثَّلُ (ص171)

وباهى كعب بن زهير بقصائد "بقين بقاء الوحي في الحجر الأصمِّ (ص 24) وأبو تمام غير بعيد عن هذه الصورة بغرائب "هي البواقي على الدهر" (315/II) بقاء الكلام المنقور في الصخر (293/I) والبحتري، قريباً منها، بقواف "أبقى على الزمن الباقي من الزمن" (304/I) وابن الرومي يغري ممدوحه، بثناء يؤكد أنه "خلود لما تبني وطول بقاء" (76/I) والسري الرفاء بقافية "يبلى الزمان ولا تبلى" (ص 4) وابن حمديس بقصائد "تبقى كنقش الصخر" (ص 148) أما مهيار الديلمي فحسبه أن شرده "بقايا والعطايا فوائت" (169/I).

والسير، إلى ذلك، سير بين الأنام، على اختلاف أوضاعهم وأصقاعهم، يصورهم الشاعر رواة لشعره متمثلين، في حلهم وترحالهم، ركاباً

ومشاة، أوابده "يغنّي بها الساري وتُهدى الرواحل" (المفضليات ص 100) على حد ما زعم المزرد، وقريض كعب "أتى العجْمَ والآفاق" (ص 64) وشعر الفرزدق نوره "يجلو الدجى ويضيء ليل الساري" (ص 374) وقصيدة ذي الرمة زاد المسافر ونشيد الرواة [طويل]:

توافَى بها الرُّكبانُ في كل موسمٍ

ويحْلُو بأفواه الرواة نشيدُها (ص 233)

ومِدَح ابن هرمة "مصاحبات لعُمّار وحُجّاج" (ص 82) وغُرر أبي تمام "نوار أهل المشرق... ريحان أهل المغرب" (266/I) تصل بين أطراف ما عز وصله في الواقع، وثناء البحتري "سارت به الركبان..." (98/I) بل "يرويه فيك لحسنه الأعداء" (370/II) ومدْحة ابن الرومي "غنى بها القوم المقيمون والسَّفْر" (213/III) فهي [منسرح]:

إذا أشأمت كانت لُبانةَ مُعرقٍ

وإن أعرقَتْ كانت لُبانةَ مُشئِم (ص 64)

وعندما وصل المعنى إلى المتنبي اكتسى أبعاداً تخييلية أوسع اشتقها من نزعة التعاظم وغلواء الفخر الفردي فأعاد تعريف الدهر بصورة تُرضي هذه النزعة فإذا هو لا يعدو أن يكون أحد توابعه العاملين لحسابه، ناقضاً الصورة السائدة، مختصراً معتصراً ما تلجلج طويلاً عند الشعراء وهم يرومون محاصرة فكرة السير، سير شعرهم. فأجراه على مدى الأزمان وعلى كل لسان في آن [طويل]:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا (14/II)

وأطلق به حنجرة العاطل عن الغناء وسيَّر العاجز عن السير [الطويل]:

فسار به من لا يسير مشمّرا

وغنّى به من لا يغنّي مُغَرِّدا (14/II)

وأبرأ سُقم الأعمى والأصم، أليس هو القائل [بسيط]:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعتْ كلماتي من به صمم (83/IV)

أُخرجَت القصيدة عند هؤلاء مخرج الكائنة الأسطورية تجتاز أسوار المكان والزمان، عابرة للأمصار والأجناس والأحوال، وأوجد العربي بالفن ما عوض عن الفاني وخصوصاً زمن تقلص سلطان الراحلة والرحلة خارج القصيدة وداخلها. فكأن حديث القصيدة "السيارة" يحل محل غائب، غيَّبَه التطور، هو حديث الراحلة والرحلة التقليدية، مثلما يحل حديث القصيدة محل حديث الطلل والنسيب عند بعضهم فهل كانت القصيدة تلتف على عناصرها التقليدية (مقدماتها) وتستبطنها بعد زوال مبررات وجودها البيئية والاجتماعية، فإذا الغزل بالقصيدة، على نحو ما أتى أبو تمام، يقفز "بالنسيب" من الفاتحة إلى الخاتمة، و"الرحلة" تترك موقعها ضمن الاستهلال وتتحرك بين مختلف المواقع (مقدمة، وسط، خاتمة) بما هي قول في سيرورة الراحلة الشعرية، وهذه، القصيدة، تمارس ترحالها وتسيارها، على نحو ما يخيل صاحبها ويخيل إليه، انطلاقاً من اعتقاده في سحر البيان وفتنة القول والمنزلة التي كان يحظى بها الشعر زمن المشافهة.

ثم هل كان الإيقاع بمثابة الوقود الرفيع، وقود هذه "السيارة" من دونه ما كانت تسير أو تطير، وتطوي البر والبحر والجو؟ يبدو حبيب الطائي على تحسسه جمال المرئي الناشئ مع الكتابة، أوعى الشعراء للدور العائد إلى المسموع في تسيير القصيدة وأدلهم على كون "الأذن تعشق

** شبهوا رواحلهم بما استوحش واستنفر وشبهوها بما تعالى وتعاظم من مباني قصوراً منيفة وقناطر وسفناً.*

قبل العين" إذ يُغْني مغنى غُرِّه عن مرآها فـ"يراها مـن يراهـا بسـمعه" (583/III) وهـنّ "عبقـات بالسمع" (309/IV) وقد حل محل بقية الحواس، فإذا السامع، مفتوناً [طويل]:

يـودُّ وداداً أن أعضـاء جسـمه

إذا أُنشدتْ، شوقاً إليها، مسامعُ (583/III)

تُؤْتى القصيدة أفعالاً وتُلبَّس أحوالاً خليقة بالخوارق وذلك على سبيل الاستعارة، وهي استعارة مكنية غالباً، ومستعارها من قبيل المتصورات الخيالية، إلا أن تنتظر عصر الثورة التقنية فتكتسي طابع الممكن حيث باتت الكواكب على مرمى بصر، والأقاصي المراد قصفها على مرمى حجر، فضلاً عن الدوران حول الأرض وجوبان عرض البحار وعمقها، حتى لكأن أبا تمام كان يصف مركبة فضائية إذ يصف قصيدته بقوله [طويل]:

بسـياحةٍ تنسـاقُ مـن غيـر سـائقٍ

وتنقادُ في الآفاق من غير قائدِ (277/II)

وإذ كان الشعراء يستجيبون، بحديث السير، وصوره التمثيلية لمقتضى مدحي أو هجوي أو فخري أو رثائي(12) مباشر فلعلهم كانوا أيضاً يترجمون عن أشواق العربي القديم، وعن أحلام القدرة وتخطي العجز وفك المجهول، وقهر "الدهر". لقد جهّز عيسه، وجهّز خيله وجهّز قصيدته أيضاً فأغنته عنهما، على نحو ما زعم جرير [طويل]:

وجهّـزتُ فـي الآفـاق كـلّ قصـيدة

شـرودٍ ورُودٍ كـلَّ ركـبٍ تُنـازِعُ (ص 265)



**** وإلى الأمير نصصت عيَر مدائحي. إني لعير مدائحي نصاصُ***

■ الإحالات:

(1)-خص صاحب العمدة هذا الموضوع بـ"باب سيرورة الشعر" لكنه اقتصر على أسْيَر الشعر دون التطرق إلى الشعر إلى أسير الشعر، العمدة II/ 181، 186.

(2)-لم يتطرق وهب أحمد رومية إلى هذا البعد وهو يتحدث عن "الرحيل هاجساً لا يقر ولا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي"، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة ع 207، مارس 1996، ص 271-272.

(3)-نفسه، ص ص 164-224.

(4)-المنتخب في محاسن أشعار العرب المنسوب للثعالبي II/ 270، تحقيق عادل سليمان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994.

(5)-انظر: في صلة الشعر بالسحر، مبروك المناعي، فصول 1+2/ 1992 ص ص 24-36.

(6)-انظر: فصل انكسار الذات وأحلام القوة، شعرنا القديم والنقد الجديد، م.س، ص 224-225.

(7)-امرؤ القيس، لبيد بن ربيعة، الحارث بن حلزة، علقمة الفحل، النابغة... الخ.

(8)-عنترة العبسي، طرفة بن العبد، المسيب بن علس.

(9)-المثقب العبدي.

(10)-لبيد بن ربيعة.

(11)-تقاطع هذه وتلك حاصل بدءاً في مستوى الأصل اللغوي. فالقصيدة، إلى دلالتها الفنية، هي الناقة السمينة الممتلئة، والقصيد سنام البعير سميناً (اللسان- ق ص د). قال المثقب يذكر نصيبه من لحم الناقة [طويل]:

وأيقنـت إن شـاء الإلاه بأنـه

سـيبلغني أجلادهـا وقصـيدُها

(12)-ذكّر أبا تمام أحد ممدوحيه بقصيدة له في رثاء بعض الأعيان وقال: "وددت والله أنها لك فيَّ...

لم يمت من رُثي بمثل هذا الشعر" - الصولي، أخبار أبي تمام ص 165.



▪ المدونات الشعرية المحال عليها:

-**الأحوص:** *الديوان، جمع وتحقيق عادل سليمان، القاهرة 1970.*

-**أبو تمام:** *الديوان، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف بمصر 1951 و1976.*

-**جرير:** *الديوان، مطبعة الصاوي، القاهرة د.ت.*

-**ابن حمديس:** *الديوان، تصحيح وتقديم إحسان عباس، دار صادر ودار بيروت 1960.*

-**الخنساء:** *الديوان، شرح وتقديم إسماعيل اليوسف، دار الكتاب العربي، دمشق د.ت.*

-**الديلمي:** *الديوان، تحقيق وشرح وتقديم أحمد نسيم، مصر د.ت.*

-**ذو الرمة:** *الديوان، بيروت 1964.*

-**ابن الرومي:** *الديوان، شرح وتحقيق عبد الأمير مهنا، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1991.*

-**كعب بن زهير:** *الديوان، صنعة أبي سعيد السكري، دار الكتب المصرية، القاهرة 1950.*

-**كشاجم:** *الديوان، تقديم وشرح عبد المجيد طراد، دار صادر بيروت 1997.*

-**المتنبي:** *الديوان، شرح البرقوقي مطبعة السعادة، مصر 1938.*

-**المثقب العبدي:** *المنتخب في محاسن أشعار العرب المنسوب إلى الثعالبي، تحقيق عادل سليمان، مكتبة الخانجي، القاهرة 1994.*

-**تميم بن المعز:** *الديوان، تحقيق محمد حسن الأعظمي، دار الثقافة بيروت 1970.*

-**النابغة الذبياني:** *الديوان، جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر ابن عاشور، ش.ت.ت 1976.*

-**الصنوبري:** *الديوان، جمع وتحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1970.*

-**أبو العتاهية:** *أشعاره وأخباره، تحقيق شكري فيصل، جامعة دمشق 1965.*

-**ابن هانئ:** *الديوان، دار بيروت، بيروت 1980.*

-تونس-



العين والعتبة

مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني

الدكتور: علي حداد

مقدمة:

ليس العنوان حلية تزيينية يرصع بها أعلى النص بل هو أفق من التعبير واكتناه الدلالة وتساوق تكويني مع النص ومنجزه القيمي والجمالي.

ومنذ أن وضع العنوان في منصة التداول أمست مهمة تفحصه قرائياً أمراً متلازماً مع دراسة نصه، لتتراكم فيه ممارسة إبداعية متواترة خرجت به إلى مستويات من الابتكار والتوهج التعبيري المثير الذي أعلن أحقيته في التناول والتحليل وتفكيك كينونته لا بوصفه جزءاً تابعاً للنص بل نصّ مواز له آليات إنتاجية وفروض اختياره ومنافذ اشتغاله ووظائفه.

***يقول ابن منظور بأن العنوان مشتق من المعنى، ليكون هذه المرة بدلالة القصد.**

ولعل المبدع كان سباقاً إلى إدراك هذه الحقيقة عبر ممارسته وتشكلات وعيه وتمسكه بجمرة إبداعه في كل ما يؤول إليها، فتواصل مع تجربة العنونة حتى خرج بها إلى فضاءات من الانشداد التعبيري الأخاذ، لاسيما في الشعر الذي يأخذ فيه العنوان خصوصياته، لا بكونه تحديداً لهوية النص بل تجربة إبداعية تتزامن معه وتصنع مشروعها التعبيري الذي يوصله بقنوات خاصة عبر واحدية الرؤية والتماسك الدلالي.

وفي هذه الدراسة نتوقف لتفحص العنونة في تجربة إبداعية عربية مهمة هي تجربة الشاعر (عبد الله البردوني)، وما استتب لها من شعرية العنوان عبر مسيرة إبداعية حافلة امتدت لنصف قرن، قدم فيها هذا الشاعر الكبير جهداً غزيراً من الإنتاج الشعري الذي ضمته دواوينه الاثنا عشر الصادرة خلال حياته.

وفي البدء كان لابد من مهاد نظري يقف عند العنونة، وما استقام لها من رؤى وتصورات في الممارسة النقدية المعاصرة وهي تنجز مشروعها النظري، ليكون مهاداً للتوقف اللاحق عند نظام العنونة، وأنساقها فيما اختاره البردوني لنصوصه ولدواوينه منها، معتمدين في ذلك منهجاً (إحصائياً . تحليلياً)، يلاحق تجليات العنونة وآليات تشكلها عنده جاعلين من ذلك مجساً لتفحص تجربته منعكسة في شعرية العنونة التي نراها أفقاً صالحاً لتمثل قرائي، بما تم لهذه

الفاعلية من استجابات لخصائص تجربته الشعرية في أفقها الدلالي وتشكلاتها الفنية وفي سياقاتها الشعورية والمعرفية.

وتمشياً مع روحية العنونة وانشغالنا بها فقد اقترحنا لدراستنا عنواناً خاصاً بها هو (العين والعتبة)، فالعين هي أداة التواصل الأولى مع العنوان، إذ يستوقفها بشكله الخطي وجغرافيته الكتابية، لتحيله لاحقاً إلى أفق القراءة والتشكيل المعرفي والجمالي ولأن العنوان (عتبة)(1) فإن التوقف عندها مهما كانت فرصته الزمنية والتأويلية سيكون في محصلته ممارسة مرحلية تذهب بالعين إلى تكوينه الأكبر الذي يتوافق معه وهو (النص).

مهاد نظري:

(1)

تحيلنا المراجعة المعجمية وهي تكشف عن جذر مفردة (عنوان)، إلى دلالات (الظهور والعرض والاعتراض والقصد والمعنى)، فقد ورد في (لسان العرب) الآتي:(2)

"عنَّ الشيء يعِنُّ ويعُنُّ عنناً وعُنوناً: ظهر أمامك.

وعَنَّ يعِنُّ ويعُنُّ عنَّاً وعُنوناً واعتنَّ: اعترض وعرض.

وعننتُ الكتاب وأعننتُهُ لكذا: أي عرضته له وصرفته إليه.

وعنَّ الكتاب يعُنُّهُ عنَّاً وعَنْنَنَةً:كعنونة مشتق من المعنى.

وقال اللحياني: عننتُ الكتاب تعنيناً وعنَّيتُهُ تعْنِيةً: إذ عنونته.

وسمي عنواناً لأنه يعني الكتاب من ناحيتيه.

وأصله عُنَّان، فلما كثرت النونات قلبت إحداهما واواً...

... وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له".

وأعاد ابن منظور ثانية قوله بأن (العنوان) مشتق من (المعنى)، ليكون هذه المرة بدلالة القصد، ((فمعنى كل كلام ومعناته ومعنيَةُ: قصده))(3).

ولاشك في أن مفردة (عنوان) وهي تقترب من مساحة التداول الاصطلاحي تأتي مثقلة بتلك الدلالات جميعها، فالعنوان ظهور لما عُني له، وعرض من أجله لإرادة الظهور وقصديته. وهو معنى يحيل إلى ما وضع له، بما يجعله "سمةً للكتاب" مثلما رآه ابن سيدة(4)، فالعنوان للكتاب "كالاسم للشيء، به يعرف بفضله يُتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه).

لقد ذهب صاحب (المعجم الأدبي) إلى القول بأن عنوان الكتاب هو اسمه(5)، وهو ما يفضي بنا إلى مناشدة الفروق الدلالية بين الكلمتين مع ما نقر به من ترادف في تداولنا لهما أحياناً، فالتسمية ليست هي العنونة ذاتها إذ الاسم تحديد للكينونة في حين إن العنوان ترسيخ للهوية في كينونة زمانية ومكانية وارتباط بسياق من التعيين.

ويأخذ الاسم طابع التخير اعتباطاً. فالإنسان يسمي الأشياء أي يجترح لها دلالة محددة هي نضح تعالقات رؤيته لما في نفسه وما حولها(6). في حين يستقي العنوان وجوده من مسيرة تطور الوعي الإنساني وتحضره، وانتقاله من الدلالة الاعتباطية إلى أفق من النضج والوعي والتجربة.

وفي مقابل الإيجاز ا لدلالي واللفظي في الاسم يأتي العنوان ليحتمل أكثر من مفردة، ويؤسس لقيم دلالته التي تستعين بالاسم وغيره.

***مقابل الإيجاز الدلالي واللفظي في الاسم يأتي العنوان ليحتمل أكثر من مفردة ويؤسس لقيم دلالته التي تستعين بالاسم وغيره.**

وإذا كان الاسم وصفاً، فإن العنوان تواشج لتصورات في الرؤية والتخير وترابط بين صيغ ذهنية مدركة للعلاقة بين (العنوان) والشيء الذي وضع له.

والاسم تمثل لقيمة محددة تشير إلى مسماها من دون مطالبة مسبقة لها بأن تدل عليه بقوة وجودها، في حين يستقر العنوان عند لزومية تواصله مع ما وضع له، يستحضرها وعي (المعنون) والمتلقي عبر جغرافية التعالقات والتواصل الدلالي.

وعبر ذلك فإن الاسم توكيد لخصوصية ذات طابع مترسخ من الدلالة المتواترة لما اختيرت له في حين يخضع العنوان لفاعلية التأويل، وحركيتها الخصبة بما يوحي ويفصح عنه عبر مثاقفة تخص المتلقي وتؤشر إمكاناته في تفحص العنوان واستنطاقه.

وأخيراً، فإذا كان الاسم (دالاً) ينطق بـ(مدلول) منبت إليه غالباً فإن العنوان في السائد فيه أن يستوفي هذه المعادلة ليخرج منها إلى ممارسة رمزية تحال فيها تعددية الدوال إلى مدلولات تبتكر لنفسها مدلولات جديدة، وهو ما تعكسه آلية العنونة في تجارب الحداثة الأدبية.

(2)

يرد فيما قاله (ابن سيده) عن كون العنوان سمة الكتاب ما يشير إلى حقيقة أن (العنونة) قرينة (الكتابة)، إذ يندر توفرها في الثقافة والإبداع الشفاهيين بسبب عدم الحاجة إليها كون العنونة إفصاح عن طبيعة المحتوى الكتابي، الذي وضعت له وإظهار واعتراض يجذبان المتلقي ويستوقفانه في حين يأخذ الشفاهي مساراً مختلفاً في التلقي، (ففي المنطوق يحدث الاتصال في (زمكانية) واحدة حيث يتواجه (المرسل . المتكلم)، و(المستقبل . المستمع)، في ظل مجموعة من الشروط الخارجية الواحدة، يطلق عليها (سياق الموقف)(7).

***لعل الشعر العربي القديم في عصوره الأولى أفضل مثال للتجربة الثقافية الشفاهية.**

ولعل الشعر العربي القديم في عصوره الأولى . أفضل مثال للتجربة الثقافية الشفاهية وهي تحدد سمات عنونتها بل وتفرضها على العصور اللاحقة التي تمت فيها ممارسة الكتابة. فقد احتمى الشعر العربي بخصائصه الإيقاعية والصوتية (من قافية أو استهلال لفظي) ليصنع منها عنونته، سواء وهي تنسب إلى شاعرها فيقال مثلاً ميمية عنترة، أو بائية النابغة: أو وهي تشير إلى مكانتها فيقال: (لامية العرب).

وربما خرجت بعض النصوص الشعرية عن ذلك فارتبطت بمناسبة أو بظرف ما كالقول بالمعلقات أو الحوليات وسواها.

واستمرت الشعرية العربية تمارس هذا السياق من العنونة حتى بدايات القرن العشرين(8)، حيث صار عنوان النص الشعري مرتبط بغرضه وموضوعه ومناسبته، لاسيما عند جيل الأحياء، (فكان العنوان عندهم هو همزة الوصل مابين النص والحادثة، أو هو تبرير لوجود النص أو تأكيد لانتمائه(9)، حتى إذا أعلنت الرومانسية عن تجربتها العربية، وهي تتلاقح مع التجربة الرومانسية لدى الغرب وتتأثر بأفكارها ومثالها الإبداعي المنجز، تحقق للعنونة أن تتجه إلى مستوى من الابتكار الفني الذي يلتقط الحس الشعوري المتفجر في النص، فخرجت العناوين إلى فيض تعبيري يتشكل من مفردات الذات وانشغالاتها العاطفية وتأملاتها في الطبيعة والوجود وتأسست في ضوء ذلك آلية من العنونة الرومانسية يتواتر حضورها عند شعراء هذه التجربة كجماعة أبولو والمهجر. يتم فيها تداول مفردات بعينها من مثل حنين، لوعة، هجران، ذكرى، رؤيا، وداع، الفجر، الليل، الألم، وسواها

من المفردات. أما حين تخرج إلى أكثر من مفردة فـإن هيمنـةً واضـحة لنسـق البنـاء القـائم علـى الإضـافة أو الوصـف هـو مـا يتلمسـه المتأمـل لعنوانات الدواوين أو القصائد(10).

ومـع التجربـة الشـعرية لـرواد الشـعر الحـر والأجيـال التـي تبنـت تجـربتهم وسـارت بهـا فـي مجـالات مـن التطـور والاجتهـاد الفنـي، خرجـت العنونــة إلــى مســاحة مــن الابتكــار والبراعــة، والطموح في صنع العنوان على نحو يثير فضول المتلقي ويكسر رتابة التعالق بين العنوان ونصه، حتـى وصـل الأمـر" إلـى ضـرب مـن المواجهـة المتحديـة مـع جمـل شـعرية تتصـدر النصـوص وتباغــت القــارئ فــي سلســلة مــن التحــولات الدلالية"(11).

ويبـدو أن العنونـة صـارت جـزءاً يسـتجيب للرؤية الفكرية والجمالية التي ينطلق المبدع منها فـي مواقفه وإبداعه. ومن هنا تماثلت النصوص مــع عنواناتهــا ومــع منطلقــات الرؤيــة، فهــي رومانسية مع الرومانسيين وواقعية مع الواقعيين، ورمزية تصل إلى حد التشكيل السريالي مع من ذهب إلى الرمزية أو تجاوزها إلى ما سواها من المذاهب والاتجاهات(12).

وفـي الاتجـاه المغـاير كـان الغالـب علـى الأدب النثري أنـه يكتب، وهـو مـا جعـل للعنونـة مكانتها في هذا الأدب. وقد استوقفت هذه المسألة (جان كوهين)، فقال: "إن النثر . علمياً كان أم أدبياً يتوفر دائماً على العنوان أي أن العنونة من سمات النص النثري كيفما كان نوعه، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما يمكن للشعر أن يستغني عن العنوان مادام يستند إلى اللا انسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر"(13).

إن اسـتقراء لمسـار التجربـة الأدبيـة وهـي تكتـب نثـراً سيفصـح عـن ملازمـة العنـوان لهـا، بـدءاً بالكتـب السـماوية، مـروراً بشـتى أنواع التأليف الذي أنتجته الإنسانية في مختلف عصورها (14).

(3)

لـم يكـن هنـاك مـن عصـر أعطـى للعنونـة أهمية كعصرنا الحديث حتى لنستطيع القول إننا نعيش عصر العنونة، التي تفرض حضورها على المسـتوى الشخصـي بمـا يحـدد لكـل منـا هويتـه وانتماءه الجغرافي والوظيفي والتوجه الفكري وهي قبل ذلك سمة لمختلف أشكال الأداء عند الدول والأنظمـة والأحـزاب، ولعلـه ممـا يثيـر فاعليـة التأمـل، أن يكـون ظهـور التوجهـات الرومانسـية وانشغالاتها بالعنوان مساوقاً للنزوع السياسي نحو إنجـاز خصوصـيات الهويـة، وإنشـاء الأنظمـة المسـتقلة وهـي تحمـل عنواناتهـا الفكريـة والاجتماعيـة، وتعلـن عـن هويتهـا الوطنيـة، أو القومية المتميزة.

يرد فيما قاله ابن سيدة عن كون العنوان سمة الكتاب ما يشير إلى أن حقيقة العنونة قرينة الكتابة.

وهكـذا تحقـق للعنونـة أن تسـاوق حركـة الفاعليـة الإنسـانية بأنماطهـا الفكريـة والسياسـية والاجتماعيـة ومالهـا مـن اسـتحقاقات فـي الـوعي والرؤية وهما يتحولان إلى آلية التواصل التعبيري الذي تنهض به خصوصيات المعجم اللغوي لكل مرحلـة أو عصـر، بمـا يمكـن لنـا مـن خلالـه أن نؤشـر ملامـح التشـكيل المعرفـي والثقـافي، وهـي تضـع نفسـها فـي أنسـاق مـن العنونـة المعبـرة عن ذلك كله.

وإذا كانــت العنونــة كفاعليــة كتابيــة قــد صـاحبت النصـوص معبـرة عـن قيمهـا ومؤشـرة لتعالقاتهـا الدلاليـة معهـا، وبصـيغ مـن التماثـل متعددة البنى ومختلفة التشكلات، فإنهـا لـم تنـل نصـيباً مـن اهتمـام الـدرس النقـدي التقليـدي الـذي انشغل بالأديب وعصره وتفصيلات حياته ونوازعه

النفسية والاجتماعية وسواها.

وحين تحقق للنقد أن يلتفت إلى العنوان فإن ذلك كان بعضاً مما تبنته المنهجيات الحديثة (البنيوية ومابعدها)، وهي تغادر مساحة الانشغال النقدي السابقة لتقف عند (النص) وتمحضه الغالب على ممارساتها في التحليل والتفحص والقراءة لتمد مجالات التداول النقدي إلى ما يتحايث مع النص من مقتربات تشكل، كان العنوان الملتصق بكينونة النص أقرب بها إلى أفق الاهتمام.

فما دام النص بناء تتحرك فيه دوال متعددة تضع مدلولاتها، فإن العنوان منضوٍ تحت هذه الرؤية ومستجيب لها. وحين يتمفصل سياق النص في أنماط من العلامات والإشارات ذات الطبيعة السيمولوجية التي تمنح التحليل فرصة قراءتها على ما يمكن تأوله منها، ينطق النص بسيميائه التي تحقق حضورها في قراءته.

وفي سياق حركية الرسالة بين مرسل ومتلقٍ وما يتجلى من آليات اشتغال وتأويل وقراءة يمكن للعنوان أن يندرج في إطار هذه الآلية، ليرسم حدود فاعليته.

وكما يستجيب النص لعمليات من التفكيك وإعادة البناء وصولاً إلى اكتناه قيمه، يضع العنوان نفسه في أهبة الاستجابة لمثل هذا الجهد القرائي.

وهكذا فإن العنوان قرين نصه ومرادفه، يقع له ما يصيب الآخر ليصبح مثله مهاداً لمختلف القراءات المنهجية.

لقد تطورت تجربة العنوان في الممارسة الإبداعية المعاصرة في حد الخروج به إلى فيض دلالي يقيمه على خصوصية تعبيرية، ربما آلت به إلى تكوينية دلالية وجمالية تفعمه بالتفرد والغرابة عن سياق نصه، وتصنع له بلاغته المغايرة، بما

في الشعر الحر وأجياله خرجت العنونة إلى مساحة الابتكار والبراعة والطموح في صنع العنوان على نحو مثير.

أوشك أن "يؤسس ثقافة نصوصية متميزة تخص العناوين دون النصوص"(15).

وقد أغرى ذلك كله النظر المنهجي الجديد لأن يقف عنده فيرى في العنوان "بنية نصية وليست لافتة مجردة من الدلالة. ليحتمل العنوان قراءة نصية تستوقفه وتوجهه"(16). فالعنوان (نص موازٍ) طبقاً لرؤية (جيرار جينت) (17)، وهوعلى ما يراه له (رولان بارت)ـ نظام دلالي سميولوجي يحمل في طياته قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية(18)، وهو "عبارة عن رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه. وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبل"(19)، وعند (روبرت شولز) فإنه "هو الذي يسمي القصيدة ويعينها ويخلق أجواءها النصية والتناصية"(20).

وهكذا أمسى العنوان (مناصاً Paratexte) من مناصات عدة تضم إليه المقدمات والهوامش والصور وسواها، "تأتي كلها مجاورة لبنية النص الأصل وكشاهد تربط بينهما نقطة التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة"(21).

(4)

من خلال اليقين بأهمية العنونة ودورها شغل كثير من النقاد بتحديد وظائفها.

كان (جاكوبسن) قد قرر للغة عدداً من الوظائف. ومن منطلق لغوية العنوان فإنه يحيل وجوده إلى فاعلية وظيفية تتمثل في كونها: انفعالية، مرجعية، انتباهية، جمالية ميتا لغوية (22)، أما (هنري ميتران)، فيراها تعيينية، وتحريضية، (تحث فضول المرسل إلى العنوان وتناديه إليه، وايديولوجية) (23).

ويضيف (ترانس هوكس) وظيفتين إلى ذلك

همـا: البصــرية، والأيقونيــة(24)، ويضــع لــه (جينـت) أربـع وظـائف التقـى فـي بعضـها مـع الآخـرين، فوظائفـه عنـده تتمثـل فـي: الإغـراء، الإيحاء، الوصف، التعيين(25).

ويـرى (شـارل جريفـال) أن وظـائف العنـوان تتمثل في أنه: (يحدد، يوحي، يمنح النص الأكبر قيمتـه (26) أمـا (رولان بـارت) فعنده أن العنـوان يفتح شهية القراءة)(27).

ويصف (الغذامي) العنوان بكونـه "خلاصـة دلالية لما يظن الشاعر أنه فحوى قصيدته، أو أنه الهـاجس الـذي تحـوم حولـه"(28)، ومـن هنـا فـإن وظيفته . طبقاً لرأيه . هي في أن "يمثل تفسير الشاعر لنصـه"(29) وإذا كـان ذلـك للعنـوان مـن جهـة مبدعـه، فـإن لـه وظائفـه مـن جهـة القـارئ تتلخص فـي كونـه إعلانـاً عن النص وإشـهاراً لـه، "ويتضــمن ذلــك إغـراء للقـارئ باسـتقبال الـنص والدخول إليه"(30).

أمـا (صـلاح فضـل) فينظـر إلـى العنـوان باعتبـاره "عنصـراً بنيويـاً، يقـوم بوظيفـة جماليـة محـددة مـع الـنص أو فـي مواجهتـه أحيانـاً"(31). فـي حـين يقـول: حـاتم الصـكر بأنـه: "يأخـذ دور العلامة فيدل بإيجاز على معنى أكبر".(32).

وعنـد(جميل حمـداوي)، فـإن العنـوان "يـؤدي وظيفة تناصية، إذا كـان العنـوان يحيل إلـى نـص خارجي، يتناسل معه ويتلاقح شكلاً وفكراً"(33).

ويرى (الجزار) بأن مقاصد العنوان، بوصفه علـى اقتصـاد لغـوي ممكـن (34)، إنمـا تتنازعهـا عوامل عدة تتحدد من خلالها وظائفه، كالعوامل الأدبيــة أو الغايــات والــذرائع أو العامــل التسويقي.(35).

إن مجموع وظائف العنوان مارة الذكر يمكن لها أن تبوب في محصلة نهائية توزعها حصتين، واحدة تخص(المرسل . المبدع)، والأخرى تذهب نحو (المتلقي) حيث يتحرك العنوان بينهما كرسالة ذات طبيعــة خاصــة محملــة بســاقها وشــفرتها وأنساقها التعبيرية، لتكون حصة (المرسل) منها كـون العنـوان يجسـد سـمات تجربتـه وخبرتـه فـي الإيجاز والبوح عن منافذ رؤيته التي أسس عليها نصه أو نصوصه، وبما يفصح عن مستوى وعيه وذائقته وحسه اللغوي والجمالي وهو ما يمكن أن نلمسه له في وظائف العنوان (الجمالية، التعيينية، الأيديولوجيـة، التحديديـة، الإيجازيـة، التسـويقية)، ومع أن هناك عدداً من الوظائف التي يلتقي فيها أفـق الاسـتجابة والاهتمـام بهـا كـل مـن المرسـل والمتلقي فإن حصة الأخيرة . وهي الأوفر . من وظيفيــة العنونــة، ســتكون فــي حركيــة تمتـد منـذ المواجهة الأولى لبصره مع العنوان، وحتى انتهائه مـن تنـاول جسـد الـنص أو النصـوص قرائيـاً عبـر مجمـوع متسـع مـن الوظـائف، يبـدأ بــ(البصرية والانتباهية والإغرائية)، ثم وحين ينشد المتلقي إلى العنـوان، تبـدأ فاعليـة عـدد مـن الوظـائف اللاحقـة كـ(الانفعالية، والجماليـة، والوصـفية، والتحديديــة، والتفســيرية)، وسيســتمر العنــوان بمحــاورة وعــي المتلقـي وثقافتـه فـي مراحـل لاحقـة فيهـا الوظيفـة (المرجعية)، أو (الأيديولوجية) أو (التناصية).

إن النثر علمياً كان أم أدبياً يتوفر دائماً على العنوان، أي أن العنونة من سمات النص النثري.

(5)

تعاورت الموقف من تعالقات العنوان بنصه مواقف عدة، بينها ما يعلي من قيمة العنوان بإزاء نصـه ويباعـد بينهمـا ويعـده وجـوداً مسـتقلاً عنـه. فهـو الموضـوع العـام عنـد (كـوهين) الـذي يشـكل الخطـــاب النصـــي أجـــزاءه: "فـــالنص إذا كـان بأفكـاره المبعثـرة سـنداً، فـإن العنـوان مسـند إليه".(36)، وهكذا يصبح العنوان نصـاً كليـاً بـإزاء نصه.

وتمسي التسوية . عند البعض الذي يتبنى

هذا الموقف . بين العنوان ونصه خطأ منهجياً، إذ "أن تحليل عنوان عمل ما سيكون مختلفاً . منهجياً وإجرائياً . عن تحليل عمله"(37)، بسبب كون العنوان "ليس زائدة لغوية للعمل ولا هو عنصر من عناصره، انتزع من سياقه ليحيل إلى العمل كله... ولكن العنوان . نظراً لاستقلاله الوظيفي . مرسلة كاملة ومستقلة في إنتاجيتها الدلالية"(38)، وطبقاً لذلك فإن المعاينة القرائية للعنوان عليها، "أن تفرد إجراءات خاصة، ومتميزة لتحليل العنوان على مستويين، الأول: مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص. والثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليته، دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها"(39).

أما الموقف الثاني فيقلب المعادلة، ليلحق العنوان بنصه، وينظر إلى قيمته من خلال مساحة تمثله لذلك النص وتواصله الدلالي المعبر عنه وهو ما يمكن أن نجده في رأي (الغذامي) الذي عد العنوان فيه عملاً يخلو من الشاعرية(40)، بإزاء نصيب النص الخصيب منها وبذلك تصبح علاقتنا مع العنوان "ضرباً من التوتر المتطفل... لأن العنوان في حقيقته عمل طفيلي يأتي قسراً وبدون دعوه". (41).

النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية بينما يمكن للشعر أن يستغني عن العنوان مادام يستند إلى اللا انسجام.

وسيبرر الغذامي لاحقاً قوله بلا شاعرية العنوان، وكونه عملاً طفيلياً، بسبب آلية إنتاجه من قبل المبدع، فهو طبقاً لرؤيته نشاط عقلي، "جاء بعد أن ثاب عقل الشاعر إلى رأسه، وبعد أن أفرغ انفعالاته وحولها إلى نص حي ماثل، ثم نظر إلى هذا النص وفكر فيه، لكي يستنبط منه عنواناً" (42).

وفي المساحة التي تفصل بين هذين الموقفين يعلن عن نفسه، رأي وسط ينظر إلى تعالقات العنوان بنصه على أنها علاقة رحمية(43)، مثلما وصفها (جيرار جينت)، حيث "يشكلان بنية معادلية كبرى (العنوان: النص)، أي أن العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص"(44).

وهو ما يذهب إليه (جريفل) أيضاً الذي يقول بأن العنوان يحيل على مرجعية النص ويتواشج معها، إذ "يتضمن العمل الأدبي بأكمله بنفس القدر الذي يتضمن به العمل الأدبي العنوان"(45) وبذا فإن العنوان يحمل هوية نصه التي هي هويته ذاتها. ومثلما يتدخل النص في توجيه العنوان، ليصبح النص إجابة عن تساؤل العنوان، فإن الأخير "يعلن عن طبيعة النص، ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص".(46).

وعندنا فإن العنوان متواشج مع نصه مستجيب لحركيته. فهما منشدان إلى التعبير عن واحدية الانشغال الذي تتمثله رؤية المبدع وتتأسس عليه. ومن الطريف أنهما لا يتعالقان في ذلك وحده، فالتأصيل اللغوي لكلا المفردتين يحمل في واحد من حدوده المعجمية اشتراكهما في دلالة (الظهور)(47)، بما يجعل كلاً منهما مباشرة تعبيرية للإفصاح عما تجيش به نفس المبدع الأديب من تلك الأفكار والرؤى التي يظهرها النص وعنوانه معاً. ومن البداهة القول بأن ليس هناك من عنوان بلا نص يندرج تحت خيمة إشارته إليه، ولا من نص يمكن أن تقف عنده عين التأمل لا ينهض بإشهار هويته عنوان يكون هو الدليل إليه. وهكذا تتأسس جدلية وجودهما المتجسدة في اتحادهما كينونة ودلالة. ولا يتمظهر ذلك في حدود السطح المباشر والمعلن من قيم تعبيريتهما والتشكيل الجمالي لهما فحسب بل وفي البنية العميقة من الحضور الخلاق التي تمسك بهما، لتحركهما في منافذ التعبير عن ما يحتكم إليه حضورهما من (مهيمنة) تتمثل في قيم أساس

أو فكرة تستوطن جسد النص وما يتماهي معه ومن (مناصات) سبقت الإشارة إليها، لتتحكم في سياقاته الدلالية وبناه التعبيرية، ولتصبح بؤرة استقطاب لمستوياته وعناصره جميعاً.(48).

يقع العنوان عندنا . إذن . في مساحة فاعلية (المهيمنة) التي سبقه النص إلى محاورتها وتلبسها. ومن هنا فإن قراءة العنوان لا تتم بعيداً عن قراءة متن نصه وما يتحايث معه.

ولعل في تاريخية الشعرية العربية ما يؤيد ذلك ويدعمه، فحين كانت تستعين بصوتيتها وتكويناتها الإيقاعية الأساس، لتستمد منها عنونتها فهي إنما تبحث عن صيغة تواشج دلالي بين العنوان والموسوم به. وهي حين تتكئ على الغرض أو المناسبة فإنما تسعى إلى الأمر نفسه.

أما عندما أخذت تبتكر عنونتها التي لا تتلمس بعض النص بل رؤيته وشيء من فيضه الوجداني، فإن تعالقات ذلك العنوان بنصه كانت أكثر عمقاً وتواصلاً، إذ أصبح بنية مكثفة للنص تستجيب لموجهاته شعورياً وثقافياً وجمالياً.

(6)

تتداول العنوان في تعالقاته مع نصه أكثر من آلية ترتبط بنوعية ذلك التعامل ومنطلقاته، وصفة من يقوم به.

فالمرسل . المبدع يكون الغالب على نظرته إلى العنوان وقفة متأخرة يمحضها شيئاً من عنايته والرؤية والتشكيل، ليصنع لنصه الناجز عنوانه(49)، وبذلك تصبح حركية التعالقات عنده على الآتي:

المبدع . النص . العنوان

أما المتلقي فإن مساراً مختلفاً ستتحرك فيه تعاملاته مع النص وعنوانه، إذ يتمتع العنوان عنده بأولية التلقي، الذي يؤسس عليه اتصاله اللاحق بالنص(50).

المتلقي . العنوان . النص

وبذا تصبح نهاية تعاملات المبدع هي بداية ما يتبناه المتلقي (51)، ليمارس كل منهما فاعلية مختلفة من الاستجابة لما بين يديه فالمبدع إنما يقوم بتكثيف نصه في عنوانه، أما المتلقي فإنه يبسط مساحة التأول لما بين يديه من العنونة، كي يصنع منها شكلاً مفترضاً للنص، ربما أخذ به لقراءة النص الحقيقي الذي بين يديه، أو نأى به بعيداً عنه بسبب من خبرة سابقة أو لعدم فاعلية العنوان في إثارة دوافعه.

أما القارئ المنتج والمتفاعل مع النص وعنوانه . بفعل خبرة تخصصية متراكمة . فإن تعاملاته معهما تأخذ حركية أكثر تعقيداً وحيوية فهو لا يكتفي بالتلقي وحده بل يسير بالنص وعنوانه إلى أفق التأمل والممارسة القرائية الجادة، متجاوزاً المثيرات المباشرة فيهما، وهو ما يعني أن تعاملاته معهما ستسير على النحو الآتي:

القارئ . العنوان . النص . العنوان

إن القارئ وهو يتطلع إلى تفحص مابين يديه سعياً إلى إنجاز قراءة نقدية منتجة، لن يمر على العنوان مرور العابر المهرول إلى ما تحته من نص أو نصوص، بل سيستوقفه العنوان، ليقرأه متأملاً لأكثر من مرة، مثلما يفعل ذلك مع النص، وسيعود إليه لاحقاً حين ينتهي من تفحص النص واستكناه القيم المهيمنة عليه، ليجد لذلك كله تواتره في العنوان الذي لابد له من تفحصه وتفكيك مكوناته، ليضعه في سياق فاعلية المهيمنة ذاتها، وهكذا تأخذ حيوية القراءة عنده حركية بندولية متكررة بين النص وعنوانه.

لم يكن هناك من عصر أعطى العنونة أهمية كعصرنا الحديث حتى لنستطيع القول إننا نعيش عصر العنونة.

(7)

نشارك الدكتور (عبدالله الغذامي) قوله بأن استخدام العنونة في العصر الحديث "يوشك أن يؤسس ثقافة نصوصية متميزة تخص العناوين دون النصوص. وربما يتأسس من ذلك جنس كتابي له حدوده ومراميه وبلاغياته الخاصة"(52) ومن هذا المنطلق، وكخطوة على هذا الطريق يمكن لنا أن نتوقف عند بعض الأفكار الإجرائية التي نجدها مجسات ناجعة للتفحص.

لقد رأى المهتمون بدراسة العنوان من وجهة سيميولوجية إن أول مقاربة له يجب أن تتأسس على الإمساك بمغزاة (53) ولتحقيق هذه الغاية نرى إن تفحصه لا بد له أن يقوم على الآتي:

* الانطلاق أساساً في تحديد الإجراءات من طبيعة(المهيمنة) التي ستحقق لمسعانا غايته في الإمساك بدلالة العنوان، وهو يتواشج مع نصه.
* ضرورة التوقف عند وظائف العنوان ومقاصده، فمن خلالها يتجلى لنا كثير من فاعلية العنوان والأس التعبيري الذي تأسس عليه.
* دراسة معجمه اللغوي، من حيث عدد المفردات، وطول العنوان، وقصره، مستفيدين من الطرق الإحصائية، لتحديد قيمه العددية، شرط ألا يكون ذلك جهداً منقطعاً إلى تلك الممارسة الميكانيكية، إذ ينبغي علينا فيه تحليل النتائج وإرساء قيم دلالية في ضوء ما تكشف لنا.
* التوقف عند بناء جملة العنوان نحوياً من حيث نوع الاسمية التي فيها وحالات الإفراد وسواها، ومن حيث التنكير والتعريف، وطبيعة العلاقات بين ألفاظها(54) وما يبرز فيها من صيغ أكثر تكراراً، تتحكم بسمة العنونة وحركتها الدلالية.
* يغلب على العنونة أن تكون نثرية حتى في الشعر. ومن هنا فإن تفحص نسقية العنوان، وقيمه الجمالية، ومساحة تعالقها مع النص، أمر لابد منه، قصد الإمساك بخصائص جملة العنونة وسياقاتها التعبيرية، وهي تصنع شاعريتها الخاصية أو تنأى عنها.
* لابد من التوقف عند مستوى فاعلية العنوان الأكبر الذي وضع للديوان الشعري في تشكيل نسق عنوانات نصه. ومثلها تعالقات عنوان الرواية مع ما لفصولها من ذلك. وكذلك المجموعة القصصية ومابين قصصها وعنوانها الموضوع على غلافها من صلات دلالية.
* تأمل طبيعة العناوين التي بين أيدينا، ومدى تواصلها مع ما قدمه صاحبها من منجزات أدبية وما حملته من عنوانات تعبر عن تجربته، ومع ما لعصرها ومرحلتها من سمات عنونة خاصة، هي نتاج ثقافة المرحلة ومنتجها المعرفي.
* الإمساك بمستوى المثاقفة التي ينطق بها العنوان، "من حيث تناصه مع عنوانات وكتب وأقوال (55) وطبيعة ما يقيمه معها من حوار.
* دراسة العنوان من حيث تشكله بوصفه تكويناً جمالياً، وما يتم له إنجازه في إطار من فاعلية التمثل والتخييل، ومنافذ التلقي للتجاوب، وما يندس في ذلك كله من مسعى المبدع لإنتاج ما يخصه من العناوين ويدل على مستوى تجربته وأفقه الرؤيوي.
* إن هذا الذي تهيأ لنا من خطوات إجرائية. وربما يعن لغيرنا سواها. هي التي يمكنها أن تصنع لمقاربة العنوان خصوصية التفحص، وتضعها

حين تحقق للنقد أن يلتفت إلى العنوان فإن ذلك كان بعضاً مما تبنته المنهجيات الحديثة كالبنيوية وما بعدها..

في نطاق التلقي لها كحضور لممارسة نقدية جديرة بالاهتمام.

العنونة عند البردوني .... مقاربة تطبيقية:

(1)

تقدم الملاحقة الإحصائية لشعرية العنونة عند البردوني فرصة إنجاز تصور موضوعي عن مساراتها البنائية وتشكلاتها القيمية، وهي تعلن عن نفسها في صيغ من التراتب العددي المدرك (تنظر الجداول الملحقة بالبحث)....

وتحت أيدي تفحصنا دواوين البردوني الاثنا عشر، التي تمنحنا بطبيعة حال عنونتها عدداً مماثلاً من العنوانات التي اختارها الشاعر لها. وسنلاحظ أن تلك العنوانات لا تضم بينها ما تألف من مفردة واحدة، فهي أما أن تكون من جزأين: (مدينة الغد)، (رواغ المصابيح)، (جواب العصور)، أو تأتي من ثلاثة أجزاء: (من أرض بلقيس)، (في طريق الفجر)، (لعيني أم بلقيس)، (كائنات الشوق الآخر). أو ما اجتمعت فيه أربعة: (السفر إلى الأيام الخضر)، (زمان بلا نوعية)، (رجعة الحكيم بن زايد)، أوخمسة: (وجوه دخانية في مرايا الليل)، (ترجمة رملية لأعراس الغبار)، وجماع تلك العنوانات جمل اسمية خبرية، ليس بينها من جملة طلبية. وهي في ذلك السياق تخلو من الفعلية تماماً بما يمنحنا فرصة للتقول عليها بأنها تتمسك باسميتها لتخلق تكويناً دلالياً ذا طبيعة ثبوتية مستقرة عند ما تبثه من (شيفرات) المعنى القابع في كينونة الاسمية التي تختلف عن الفاعلية وهي تحمل سماتها الزمانية والحركية. فالعنوان عند البردوني وسم للديوان، وهوية تسمية غير قابلة للتبدل، عبر تواصل الانشداد إلى قيمتها الدلالية المسماة لها. وتغلب على نسقية بناء تلك العنوانات حالتان من التشكيل النحوي هما:

تشكل الإضافة الذي تبنته عشرة عنوانات منها.

تشكيل الجار والمجرور الذي بدأت به ثلاث عنوانات: من أرض بلقيس، في طريق الفجر، لعيني أم بلقيس. كما دخل في تكوين أربعة أخرى منها: السفر إلى الأيام الخضر، وجوه دخانية في مرايا الليل، زمان بلا نوعية، ترجمة رملية لأعراس الغبار.

وفي توصيف المفردات الاسمية بين التعريف والتنكير، نلاحظ أن معظم تلك العنوانات تبدأ باسم نكرة، يتم تعريفه لاحقاً إما بالإضافة:

مدينة ← الغد

كائنات ← الشوق

رواغ ← المصابيح

جواب ← العصور

رجعة ← الحكيم

أو بالنعت:

وجوه ← دخانية.

ترجمة ← رملية.

أما التعريف فلم يرد في عنونة البردوني إلا مرة واحدة، وفي ديوان (السفر إلى الأيام الخضر)، وقد استوفت حالة التعريف كل مسمياته.

إن ذلك النسق من البناء الذي يصر على الانطلاق من التنكير إنما يؤشر مسألتين مهمتين الأولى: دلالة تؤسس قيمها في كون التنكير يفتح كوى تأويلية متسعة، ومستوى من الإثارة التي لا

لقد تطورت تجربة العنوان في الممارسة الإبداعية المعاصرة في حد الخروج به إلى فيض دلالي يقيمه على خصوصية

يحدها إلا تواصلها مع ما أضيفت إليه من معرفة أو نعت. والأخرى: كون نظام جملة العنونة يتحرك بحيوية مدركة لما تفعله وواثقة منه. فهو يصنع بناءه الخاص على أفق من الانزياح عن التعقيد النحوي المتبع، إذ يكسر تراتبية الجمل وانتظامها في ذلك على أفق التوقع عند القارئ الذي سيأتي بما يجعل سياق العبارة متسقاً في نحويته. فهي في تلك العنونة خبر لمبتدأ محذوف يجيز لنا العنوان ونحن نتأمله أن نتخيله مثلاً في اسمي الإشارة.

(هذا) و(هذه).

(2)

تستوقفنا مسألة أخرى جديرة بالتأمل في نظام العنونة عند البردوني، وتتمثل في أن عنوانات دواوينه جميعها هي في الأصل عناوين لقصائد فيها، تم لها بنوع من التواضع الرؤيوي من قبل الشاعر أن تعتلي مساحة العنونة للديوان الذي وردت فيه.

ولعل في ذلك ما يثير شهية التساؤل عن مبررات ذلك التوجه ودوافعه، إذ لم يكن مما يعجز البردوني أن يأتي بعنوانات مغايرة أخرى لدواوينه يستنطق من خلالها التوجه التعبيري الذي ينشد إليه هذا الديوان أو ذاك. وهو متمكن من الأمر حقاً، بما له من قدرة ذهنية نافذة في استيعاب الوقائع وتحليلها، وتمثل حركية الأشياء، وهو يحيلها إلى حيوية تأمله المدرك لتجلياتها في مختلف مناحي الحياة من حوله.

أفهل كان البردوني منقاداً باكتشافاته لتميز نص من نصوص أي من دواوينه، ورغبته في الإعلاء من شأنه. فيضع عنوانه في متناول التلقي والاستجابة، من خلال الإنتاج المسبق لوجوده عبر عنونة الديوان كله به؟..

****جاكوبسن قرر للغة عدداً من الوظائف، ومن منطلق العنوان فإنه يحيل وجوده إلى فاعلية وظيفية.***

أم أن في الأمر ما يؤكد تمسك الشاعر بالهيمنة التعبيرية التي نهضت عليها عناوينه غالباً، وهي تنقاد إلى الاسمية ومحتواها الدلالي الثبوتي المترسخ، فكأن البردوني يتداول مسعاها عن طريق الركون إلى فاعلية التكرار لعنوان يعكس نسقها ويدل عليها؟

أو أن الأمر لا يعدو تمركزه حول يقين في ذات الشاعر من أنه يصنع في هذا السياق من العنونة خصوصية تخصه؟.. وهو ما لا نذهب إليه. فمثل هكذا توجه ليس فيه من تميز، إذ سبقه إليه كثير من الشعراء في كثير من الدواوين.(56).

وأياً كانت الدوافع فقد جعل البردوني ذلك نهجاً له في العنونة ماحاد عنه مطلقاً. لقد اختار واحدة من القصائد ليكرر عنوانها مرتين: مرة على غلاف الديوان والأخرى فوق متنها.

وبدا أنه منشغل ليس بتكرار عنوان القصيدة وحسب بل وفي جغرافية وجودها بين قصائد ذلك الديوان. فقد جاءت (القصيدة . العنوان)، متقدمة على نصوص ديوانه الأول (من أرض بلقيس) جميعها.

وجعلها لاحقة بقصيدة افتتاحية . أرادها توطئة لكي يذهب اهتمام المتلقي إليها . وهو ما ظهر في ديوانيه الثاني والثالث الذين حملا قصيدتين افتتاحيتين (إلى القارئ) في الثاني (وفاتحة) في الثالث.

ويبدو أن استراتيجية البردوني في النظر إلى النص المولد بعنوانه لعنوان الديوان قد تغيرت، إذ راح ذلك النص يذهب بعيداً بين القصائد، فجاءت في الديوان الرابع بالتسلسل التاسع بين نصوصه، والثاني عشر في الديوان الخامس، والسادس عشر في الديوان السادس، والثاني عشر في الديوان السابع.

وكان البردوني وبعد أن رسخ قامة شاعريته، وتم لها أن تنال نصيبها الطيب من الشهرة على مستوى تجاوز بلاده إلى معظم الأقطار العربية، اطمأن إلى أنه قد أصبح في مساحة الاهتمام من قراء الشعر ونقاده. وبذلك صار من حقه أن يطالب من يقرأ ديوانه ألاتستوقفه (القصيدة . العنوان) في أول ما تستوقفه، بل عليه ولكي يصل إليها أن يمنح القصائد الأخرى ما تستحق من القراءة والانشغال.

وربما تخلى البردوني عن هذا الذي هو بعض ظننا في تراتبية قصائد العنونة عنده، إذ عاد إلى استراتيجيته الأولى، فراح يقدمها في الدواوين اللاحقة، فهي خامسة قصائد الديوان الثامن، وثانية قصائد الديوان التاسع، ورابعتها في العاشر، لتستقر عند التسلسل الثاني في قصائد الديوانين الباقيين.

(3)

أنجزت شعرية العنونة عند البردوني قيمتها الدلالية الموازية لمتونها النصية. إذ كانت عنده جهداً معرفياً يستقرئ ما يعايشه، ليصنعه تجربة إبداعية، يعيد تكثيفها وإنجاز مدلولها لاحقاً بعنوان هو بمثابة حاضنة لتلك الرؤية التي أنجزت نفسها في تشكيل نصوصي مثير. ومن هذا المنطلق فقد استوقفت اللحظة التأويلية لعنونة الديوان ونصوصه مدارك الشاعر، مثلما فعلت ذلك مع بعض دارسي شعره، فتم النظر إلى منطلق العنونة بوصفه تبنياً لموقف فكري يستنطقه الديوان عبر مرحلية التجربة واستكناه الرؤية التي أقام عليها البردوني قراءة الواقع من حوله شعرياً.

فهو يرى أن ديوانه الأول (من أرض بلقيس . 1961) "كان انعكاساً لخريف الرومانتيكية العربية، فكانت الذات تغلب على الموضوع"(57). وتلك حقيقة حملها ذلك الديوان، ولا تحتاج إلى كثير تأكيد. فإذا ما استبعدنا عنوان الديوان المنطلق من رغبة الشاعر في الإعلان عن جغرافية شاعريته المنتسبة إلى اليمن من خلال انضوائها تحت فاعلية الترميز التاريخي لها، فإن المحتوى النصوصي بعنواناته الستين التي حملتها قصائد الديوان تفصح عن تلك الرؤية، وهو ما سنتوقف عنده لاحقاً.

أما عن ديوانه الثاني (في طريق الفجر . 1966) فيرى أن: "صوت الواقع فيه أعلى من صوت الشعر..... فانعكس على قصائد المجموعة تفجر الثورة ومعاركها الحربية وجدلها السياسي"(58).

غير أن ذلك . على ما تهيأ لنا . لم يكن مانعاً لتسرب شيء كبير من الرؤية التي احتكم إليها الديوان السابق، حتى في تلك المواقف التعبيرية عن قضايا الواقع السياسي والاجتماعي التي تبنى فيها الشاعر مثالية التصور أكثر من واقعيته. وكان الشاعر وضع تجربته في مراحل عدة، تمثلت (الأولى) في استبطان الذات و(الثانية) في اقتران الذات بالموضوع. أما الثالثة . التي رأى أن ديوانه الثالث (مدينة الغد . 1970)، مجسد لبدايتها . فتتمثل في "إيصال الخارج إلى الداخل واتحادهما...... لأنها حنين إلى المدينة الفاضلة كما سماها الفارابي، أو حنين إلى الطوباوية الأوروبية والجنة الموعودة أو المفقودة، فانعكس على قصائد (مدينة الغد)، ثورية الواقع على واقعيته، ومحاولة الاجتياز إلى الأفضل (59)، "وعنده أن هذه المرحلة من القيم والجدل الرؤيوي امتدت لتشمل المجموعة الرابعة (لعيني أم بلقيس . 1973).

أما المرحلة التالية عنده، فيقول البردوني بتشكيلها ابتداء من المجموعة الخامسة (السفر

* تواصل المبدع مع تجربة العنونة حتى خرج بها إلى فضاءات من الانشداد التعبيري الأخاذ

العنوان مشتق من المعنى ليكون هذه المرة بدلالة

إلى الأيام الخضر ـ 1974)، "غير أن هذا السفر لم يصل وإنما تأرجح بين الإرادة والعجز لرحلة المجتمع العربي، فأثمر هذا الشعور بالإحباط من ثم مجموعة (وجوه دخانية في مرايا الليل ـ 1977). وامتدت هذه المرحلة بوصفها امتداداً للأدب الحزيراني..... وكانت غرة هذه المرحلة المجموعة السابعة (زمان بلا نوعية ـ التي صدرت عام ـ 1979)، وفيها تصور للزمن الذي لا رائحة له ولا شكل"(60).

ولعله ومن هذا الديوان الذي عده البردوني نهاية لتلك المرحلة ستتأسس رؤية جديدة وآفاق تعبير مغايرة في تجربة البردوني، ينهض بها نزوعه نحو شيء من الرفض والنيل من الواقع من خلال السخرية منه وإدانته.ولذا عد هذا الديوان "إطروحات سياسية معارضة أو بيان سياسي مباشر يدين الراهن اليمني والراكد العربي"(61).

(وهكذا بدأت مرحلة لاحقة (خامسة)(62) مع بداية الثمانينات. وفيها تشعبت ذات البردوني إلى شعبتين: "البردوني الأصيل المحافظ، والبردوني الحداثي المغرق في عبثية اللغة وتحديثها، حتى لتكاد تنحرف عن أصلها"(63) وقد انعكس ذلك التناقض ـ طبقاً لما رآه البردوني ـ على ديوانه.

(ترجمة رملية لأعراس الغبار ـ 1983)، "وفيها إشارة إلى تلقيح الرمل بالرمل، أو تخصيب الغبار بالغبار، كرمز لتشابه السلطة السياسية والسلطات الثقافية"(64).

أما المرحلة الجديدة المتقدمة عن ذلك كله فيراها البردوني متطورة من داخل سابقتها، عبر عنها ديوانه (كائنات الشوق الآخر ـ 1986)، "وهي شوق الأشياء إلى الرحيل، وشوق كل كائن إلى الخروج من كينونته، بما في ذلك الرصيف والربوة والنهر والبستان والشاطئ والصحراء" (65). ويبدو أن الشاعر "وهو ينفتح على التجارب والمذاهب الشعرية ويلعب لعبة الحداثة" (66)، فيتقن اشتراطاتها، مال إلى خصوصية من العنونة التي هي نتاج تأمل عميق وممارسة لتقنيتها وتشكيلها على فاعلية التجسيد الرمزي والإثارة الدلالية، وهو ما تمثلته عنوانات دواوينه الباقية (رواغ المصابيح ـ 1989)، و(جواب العصور ـ 1991)، و(رجعة الحكيم بن زايد ـ 1994).

(4)

تتحرك عناوين قصائد البردوني على آلية الاشتغال ذاتها التي قامت عليها عنوانات دواوينه. وهي مسألة يبررها أن تلك الدواوين قد استمدت عنواناتها من قصائد فيها، كما مر ذكره، أي أن نظاماً واحداً من التشكيل هو الذي ستفصح عنه تعالقاتها، وذلك ما تضعه بين أيدينا ملاحقة القصائد في دواوينه جميعها.

احتوت الدواوين الاثنا عشر للبردوني على ما مجموعه (401) من القصائد، ستشمل العدد نفسه من العناوين، فالشاعر لم يعتد أن يجعل للقصيدة إلا عنواناً واحداً محدداً، ولم يقع عنده أن أضاف إليه عنواناً جانبياً.

ويأخذ التوزيع العددي لتلك القصائد على الدواوين طابعاً محدداً، يقوم على التدرج في الكم الذي كان نصيبياً لدواوينه المتلاحقة. فقد حوى الديوان الأول (من أرض بلقيس) ـ (60) قصيدة ـ عنواناً، وهو أعلى رقم من القصائد ضمها ديوان عنده. وكأن ما تملك البردوني حين إعداده لذلك الديوان رغبة جارفة في أن يعلن عن شاعريته، ويهتبل الفرصة التي جاءت إليه، حين أعلنت الهيئة العامة للمجلس الأعلى للفنون والآداب في مصر مشروع الألف كتاب، ورغبت أن تنشر للبردوني بعض شعره، ضمن سلسلتها هذه. وكان

الشاعر يعيش معاناته الخاصة على صعيد الذات والظرف السياسي الذي تعيشه بلاده. لقد سيطرت على البردوني رغبة الخروج إلى أفق من الحرية. وحين لم يتح لوجوده الجسدي والإنساني ذلك، نقل الأمر . وبسلوك تعويضي . إلى إبداعه، فأراد أن يخرج أكبر مقدار منه ليعيش فيما لم يتح للشاعر من نور ورعاية وتداول.

وربما بقيت تلك الرغبة محتدمة في نفس البردوني، فأعلن عن وجودها في ديوانيه الثاني (في طريق الفجر) الذي ضم (53)قصيدة، والثالث (مدينة الغد)، وفيه (45)قصيدة. وهي الرغبة التي عززها أن تلك الدواوين كانت تطبع خارج اليمن.

ويبدو أن ذلك النزوع قد تم إشباعه، إذ انتظمت قصائده ودواوينه اللاحقة علىعددية متقاربة نسبياً، توزعت بين ما يزيد عن الثلاثين قليلاً وما لا يقل عن العشرين.

(5)

كما برزت خصائص العنونة نحوياً في الدواوين، فإنها تقيم لها وجوداً مماثلاً في عناوين القصائد. فمن بين (401) عنواناً لم يرد منها ما يتكون من مفردة واحدة إلا ما يتجاوز (47) عنواناً. ليشكل نسبة ضئيلة لا تكاد تتخطى (12%) من مجموع عناوين قصائده كلها وقد بدت حالة التنكير واضحة في مقدار تلك العناوين، فهي ضعف ماكان معرفة منها، في حين جاءت العناوين المؤلفة من جزأين بما مقداره (188) عنواناً وبنسبة (47%) ويقترب منها ماله ثلاثة أجزاء لفظية فأكثر، وبمقدار (166) عنواناً، كانت نسبتها (41%)، وكانت الإضافة مهيمنة بنائية لجملة العنونة، فبلغت (172) عنواناً، أي بنسبة (44%) من مجموع العنونة كلها. أما بقية التشكيلات البنائية من وصف وعطف وابتداء وجار ومجرور فقد اجتمعت كلها لتأخذ الباقي من بنائية العنونة.

ومثلما انعدمت الجملة الفعلية في عنوانات دواوينه، بدت القصائد أقرب إلى ذلك، إذ لم يكن منها إلا (10) عنوانات، لا تزيد نسبتها عن (2%). وذلك ما يجعلنا في مسار الاستذكار لما قلناه عن طبيعتها في عنونة الدواوين.

(6)

لم تكن طريقة البردوني في أخذ العنوان من إحدى قصائده هي الوحيدة في ممارسته لشعرية عنونته، فقد استعادها على نحو مماثل في عناوين قصائده، ولكن بصيغة تناسب خصوصية النص الشعري وتكوينه اللفظي، إذ ينتقي الشاعر مفردة ما أو أ كثر، أو بعض شطر بيت أو جملة بارزة في هذا النص أو ذاك، ويجعلها عنواناً له. وتلك سمة تواترت في دواوينه، ولاسيما الأولى منها. وعندنا إن هذا النمط من التعامل إنما يعبر عن هيمنة النزوع الشفاهي على تجربة الشاعر في بعض جوانبها، خاصة وهو يمارسها منطلقاً لإنتاج عنوانات قصائده.

فالبردوني وبسبب فقدانه البصر لم يكن هو من يكتب قصائده بل يكتب له. فهو يقولها مشافهة لتدون عنه. ولعل صيغة أخذ عنوان النص من صياغته اللفظية تعبر عن صور هذا التداول لإنتاجية البردوني الشعرية. وقد نضيف إليها، أن تلك الممارسة للعنونة هي بعض ترسبات مرحلة ماقبل الحداثة في تجربته، حيث كان الشعراء يعنونون قصائدهم بما يتعالق مع ألفاظها ومناسبتها . وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً . غير أن تجربة البردوني في العنونة ستتخلص من هذه الممارسة، وستأخذ مساراً آخر فيه من

**** العنوان للكتاب كلاسم للشيء به يعرف بفضله يتداول يُشار به إليه ويدل به عليه.***

الابتكار والتأمل الشيء الكبير، وهو ما نلمسه في الستة الدواوين الأخيرة من شعره.

إن تجليات العنونة عند البردوني في تشكيلاتها المتعددة هذه جديرة بالتأمل، وهو ما يتطلب إجرائياً ملاحقتها في سياق من التفحص التراتبي لدواوينه.

فلقد هيمنت صيغة أخذ عنوان القصيدة من مفرداتها بما يتجاوز نصف ديوانه الأول، سواء أكان ذلك الأخذ من مطلع القصيدة أو من أحد أبياتها، أو من مترادفات بعض ألفاظها.

* *العنوان ترسيخ للهوية في كينونة زمانية ومكانية وارتباط بسياق من التعيين*

وتكرر الأمر ذاته في الديوان الثاني، مع شيء من التحوير أحياناً في صيغ المفردات. وستتطور صيغة التلاعب بالكلمات التي يحتويها بيت ما في النص، لتصبح عنواناً في الديوان الثالث. وفي الديوانين الرابع والخامس، تأخذ صيغة العنونة بالميل إلى التخير، وإيجاد العنونة المناسبة للنص، عبر الاستضاءة بدلالته وموضوعته، مقابل الابتعاد عن الممارسات السابقة، فلم تكن في الديوان الرابع إلا خمسة عنوانات منها وأربعة عنوانات في الديوان الخامس.

ومنذ الديوان السادس تأخذ العنونة المبتكرة مساحة فاعليتها عند البردوني، إذ جاءت جميعها بصيغ من الدلالة الخاصة واكتناه الرؤية، ومنح العنونة حقها من التأمل والتشكيل الجمالي المثير. ليصبح العنوان ليس خلاصة لموضوعة النص فحسب بل وإنجازاً لموقف الشاعر مما يعايشه وينشغل به، فيأتي بمستوى من الترميز و التكثيف والفاعلية الحركية الخصيبة.

وربما كانت الفكرة المهيمنة على قصائد الديوان كله هي التأسيس للعنونة، فتأتي في أكثر من قصيدة، كالذي حصل في ديوانه السابع (زمان بلا نوعية) الذي ترددت مفردات عنوانه هذا في أكثر من قصيدة فيه (67).

(7)

تأخرت تجربة البردوني الشعرية في الإعلان عن نفسها كثيراً. فحتى حدود العام 1961م الذي صدر فيه ديوانه الأول (من أرض بلقيس) كانت الشعرية العربية قد مرت بانتقالات فكرية وتعبيرية عنده، وتلاحقت أجيالها، بما قدمته من منجزات إبداعية، أفضت بها إلى مساحة خصيبة لم تنلها سابقاً. ولم يكن ذلك الإعلان المتأخر عن التجربة عند البردوني نتيجة ولادتها كذلك، فقد لفت الانتباه إليه شاعراً منذ الأربعينيات(68). ولكن ظروفاً خاصة به وببلاده اليمن هي التي أجلت نصيبه من الشهرة وأخذ المكانة المناسبة. إذ لم يتح لشعره أن ينشر ويقرأ في مرحلة إنتاجه من قبله بل ظل طي التداول الضيق محلياً، وهو ما نلمسه في قصائد من ديوانه الأول حملت تواريخ تعود إلى الأربعينيات والخمسينيات.

ومع ذلك كله فقد عكس شعره ومنذ ديوانه الأول سمة مهمة في شخصيته الثقافية والإبداعية هي ملاحقته للمنجز المعرفي والأدبي بكل ما يتحقق له من كوى إنجازية جديدة، سعى البردوني إلى تداولها والاهتمام بها، وبما يحقق له وعياً تجديدياً بارزاً، يحيله إلى تأملاته النقدية وكتاباته الثقافية، في حين يتعامل معه بحذر في تجربته الشعرية، ولا يأخذ منه إلا ما يراه مناسباً لمنطلقاتها التي بدت متمسكة بالشكل الموروث ولكنها تفتح مودة التداول في مختلف مناحيها الأخرى. وهو ما أدى بتجربته التعبيرية لغةً وصوراً وتشكيلاً موضوعياً أن تبدو بخصوبة لا حدود لمنجزها الإبداعي. فعلى الرغم من القالب الشكلي المتمسك بشعر الشطرين، فإنه "شاعر مجدد ليس في محتويات قصائده فحسب بل وفي

بنـاء هـذه القصـائد القـائم علـى تحطـيم العلاقـات اللغويــة التقليديــة وابتكــار جمــل وصــيغ شــعرية نامية. صحيح أن إيقاعه كلاسيكي محافظ، لكن صوره وتعابيره كانت حديثه"(69).

وربمـا كـان وعـي البردونـي المتحـرر مـن التعصـب إلـى أي مـن مـذاهب الشـعر وتقييمـه الموضــوعي لمنجزهــا. وطموحــه فــي ألا تقــف تجربتـه الشـعرية علـى ربـوة ضـيقة مـن التطـور الإبداعي منطلقاً مهماً فيما حفلت به تلك التجربة مـن إنجـاز شـعري خـلاق، جعـل التعامـل النقـدي ينظـر إليـه بعـين الـتفحص الموضـوعي، وهـو يتحـرك مـن إطـار تشـكله المحـافظ إلـى تداوليـة ناضـجة لمـا حققتـه حركيـة مذهبيـة مضـى فيهـا الشـعر العربـي الحديث، منذ تمسك أجياله الأولـى بالرؤية التقليدية، وحتى آخر ما تم له من منجز فنـي. وهكذا نظر إلى شعر البردوني في حيويته التعبيريـة التـي انطلقت حرة في التطـور المذهبي الفنــي مــن أقصــاه إلــى أقصــاه، وكمــا لخصــها الدكتور عبد العزيز المقالح "من الكلاسيكية إلى السريالية"(70)، وهي رحلة تعبيرية متسعة "تجاوز فيهــا الكلاســيكية الجديــدة واســتقر حينــاً مــع الرومانيكيـة. لكنـه عـاد إلـى الكلاسيكية الجديـدة، ومنها إلى نوع السريالية".(71).

إن تلك الحيوية المتواترة التي تأسست عليها تجربـة البردونـي الشـعرية تعكس سماتها بأفضـل ما تعكسه في شعرية العنونة لديه.

كـان منطلـق البردونـي الأول إلـى العنونـة نظامها الشفاهي الذي وجدناه في الشعرية العربية الموروثـة ومـن قلـدها مـن شـعراء أوائـل القـرن الماضـي، وهـي تصـنع عنونتهـا مـن منطلـق تبنـي مفردة مـا فـي الـنص وإعلانهـا عنوانـاً. وقد أشـرنا إلى ذلك، وهو ما يبرز جلياً في دواوينه الأولى.

ولكن وعي البردوني المتفاعل مع المتغيرات المعرفيـة والتجـارب الأدبيـة الجديـدة وهـي تـذهب بالعنونــة إلــى آفــاق دلاليــة أكثــر إثــارة وفنيــة استوقفته، فمال مع الرومانسية إلى شعرية عنونتها التي تفصح عنها كثير من دواوين شعراء المهجر وأبولو وقصائدهم. وهكذا وجدنا عنده عنوانات في ديوانـه الأول مـن مثـل: نـار وقلـب، هـائم، سـحر الربيـع، طـائر الربيع، عروس الحزن، أثيم الهوى، بعـد الحـب، روح الشـاعر، فلسـفة الجـراح، تحـت الليـل، راهـب الفـن، نجـوى، الليـل الحـزين، مـع الحيـاة، وحدي هنـا، الحب القتيـل، ميلاد الربيـع، حيرة الساري، ليلة الذكريات، سكرة الحب، تائه.

وسـنجد مثـل ذلـك فـي ديوانـه الثـاني أيضـاً: صـراع الأشباح، الجنـاح المحطم، عذاب ولحـن، قصـة من الماضـي، رحلة النجوم، وحدة الشاعر، بين ليل وفجر، خطرات، عازف الصمت.

ولم يتوقف الأمر عند (التناص) مع العنونة الرومانسـية بـل اسـتجاب لنظامهـا النحـوي أيضـاً، فقد غلب على العنونـة عند أصحاب هذا الاتجاه الفني أن تأتي بصيغ الإضافة والوصف، وهو ما أبرزته ملياً عنوانات البردوني السابقة.

وانتقل مسار العنونـة عنده إلى ما حفلت به من مناقلة لها بين الرواية الرومانسية والواقعية في تجارب رواد الشـعر الحـر وجيلهم، الـذي لـم تكـن تجـربتهم الرومانسـية صـافية فـي انتمائهـا إلـى هـذا المذهب وتوجهاته، لعوامل ذاتية وظرفيـة سياسـية، ورغبة في الانتماء إلى المحيط الاجتماعي، وهو يكابـد معانـاة سياسياً واجتماعياً. فكمـا كـان الأمـر لــديهم حــين يتجــاور الــنص الرومانســي بعنونتــه وأفكاره مـع الآخـر الـواقعي أيـدت تجربـة البردونـي ذلك، فجاءت العناوين الواقعية لتعلن عن حضـور هذه الرؤية في تجربة الشاعر ووعيه الذي لم يكن لهمــا إلا أن يكونــان كــذلك فــي تلــك المرحلــة، لتطالعنــا فــي ديوانــه الأول عنوانــات، مثـل: (مـن أرض بلقـيس، ليـالي الجـائعين، البعـث العربـي، أخي يا شباب الفداء في الجنوب).

يستقي العنوان وجوده من مسيرة تطور الوعي الإنساني وتحضره، وانتقاله من الدلالة الاعتباطية إلى أفق من النضج والوعي والتجربة.

وليأخذ هذا التوجه مدى أكثر وضوحاً في الديوان الثاني، تعبر عنه عنوانات من مثل: نحن والحاكمون، كلنا في انتظار ميلاد فجر، زحف العروبة، حين يصحو الشعب، الطريق الهادر، بشرى النبوة، يوم العلم، الحكم للشعب، ثائران، وطني...

وقد ارتفعت النبرة الواقعية لتهيمن على معظم ديوانه الثالث، إذ أخذت رؤية البردوني بالانضواء إلى محيطها الوطني والقومي وما يتلفع به وجوده من أشكال المعاناة والإحباط وقسوة الواقع الذي الشاعر أن يقف عنده طويلاً، آملاً أن يكون ذلك مدعاة للارتقاء والبحث عن مدينة الغد، مدينة الحلم، فجاءت العنوانات لتزيل قشرة الصمت، وتنطلق بتشكلات الهم القابع في ذات الشاعر ومن حوله، تعبر عنه عنوانات مثل: امرأة الفقيد، أسمار القرية، شعب على سفينة، الشهيدة، ابن السبيل، أم يعرب، لص في منزل الشاعر، سفاح العمران، ذات يوم، ضائع في المدينة، نحن وأعداؤنا.

ومع هذا التوجه فإن النفس الرومانسي الذي بقي نسغاً دائم التمثل في تجربة البردوني، لم يفلح الهم الواقعي بإبعاد عنونته عنه، لتعبر عنه قصائد مثل: رائد الفراغ، فارس الأطياف، وراء الرياح، يا نجوم، ليلة خائف، حكاية سنيين.

وكرس البردوني ديوانه الرابع للتعبير عن خصوصيات الواقع اليمني، وما استتب فيه من هموم ومشكلات، وخصوصيات من المكابدة الإنسانية التي تتطلب منه . بوصفه شاعراً ينتمي إلى هذا الواقع . أن يعبر عنه، فكان الغالب على ذلك الديوان خصوصيات يمنية امتلأت بها مسمياته وتشكلات العنونة فيه: صنعاء والموت، من منفى إلى منفى، إلا أنا وبلادي، صنعاء والحلم والزمان، بلاد في المنفى، لعيني أم بلقيس، يمني في بلاد الآخرين، صنعاء تبحث عن صنعاء، تقرير إلى عام 71، مواطن بلا وطن، العيد العاشر لثورة سبتمبر.

وسيكون الأمر نفسه بارزاً في عنوانات الديوان الخامس أيضاً: من بلادي عليها، ورقة من التاريخ، الغزو من الداخل، السفر إلى الأيام الخضر، صنعاء في طائرة، بين المدينة والذابح، شاعر ووطنه في الغربة، الهدهد السادس، يوم 13 حزيران. ولكن ذلك لم يمنع من ورود عنوانات أخرى ذات لمسات رومانسية مثل: يداها، قبل الطريق، بين ضياعين، أصيل من حب، ألوان من الصمت، في الشاطئ الثاني.

ومنذ الديوان السادس (وجوه دخانية في مرايا الليل)، تبدأ حالة من التحول إلى العنوان الرمزي في الإعلان عن نفسها. إذ تصبح العنونة ممارسة ذهنية" وتقفز الاستعارات فوق الحواجز، معلنة لا إفلاس المألوف والمعتاد فحسب بل والدخول في عالم جديد من التركيب اللغوي"(72).

لتنتقل ممارساتها إلى أبعاد من التأمل والتجريد واللعب الإشاري، عبر تشكيلات صورية مثقلة بالحركة والمفارقة اللونية في عنوانات مثل: أمر الفقر العامر، صياد البروق، الأخضر المغمور، مغني تحت السكاكين، سندباد يمني في مقعد التحقيق، أمسية حجرية، التاريخ السري للجدار العتيق، الأميرة وتحولات مرايا العشق، ليلة فارس الغبار، الضباب وشمس هذا الزمان، طيف ليلي، الغبار والمراثي الباطنية.

ويبدو أن ذلك التوجه العنواني قدأصبح دأباً يلاحقه البردوني ويحرص على تداوله، وهو ما أفصحت عنه تشكلات من العناوين حملتها دواوينه اللاحقة التي أصر فيها على أن يذهب إلى نوع خاص به من التشكيل السريالي "تصبح فيه الصورة أقرب ما تكون إلى ما يسمى باللامعقول"(73). ولعل ذلك كان عند البردوني

*** يأتي العنوان ليحتمل أكثر من مفردة ويؤسس لقيم دلالته التي تستعين بالاسم وغيره.**

جزءاً من حيوية الرؤية وحركيتها المتجهة إلى التطور، وملاحقة مسارات التجديد الشعري. فهذا النوع من العنونة كان سمة بارزة في معظم التجارب الشعرية العربية لجيل الستينات ومن جاء بعده. وهي تتجه إلى تعبيرية رمزية ذات طبيعة باطنية، يصبح العنوان معها مجالاً لفيوض اللا وعي وتفجرات الرؤى المعقدة في أعماق الشاعر، والسعي إلى كسر رتابة الأشياء، وإدخالها في حالة من التجاوز للمألوف في التشكل والعلاقات، ونسقية العبارة التي تذهب بالعنونة الشعرية إلى أقصى حالات الانزياح الدلالي.

(8)

يمكن إحالة شعرية العنونة عند البردوني إلى منافذ لتفحص تجربته الشعرية وما استتب لها من قيم تعبيرية تحركت في إطارها واستقامت لها حتى أصبحت من بارز مايدل عليها من سمات وتوصيف إن الفاعلية الذهنية سمة بارزة في صنع تجربة البردوني الشعرية، وهي عنده ارتكاز التعبير في الغالب له على استحضار مكونات معرفية لم يتم التعامل معها بالحواس، . ولاسيما البصر . بل عبر مثاقفة سماعية تختزن الرؤى والتصورات والألوان، وتعيد تشكيلها . قدر ما تستطيعه من الممارسة والتجريب المستمرين . في نسق من التعبير الذي يعكس خبرتها. وهو ما يعني أن فاعلية التخييل عند البردوني كانت تؤدي دورها من خلال استجابا[illegible] عبر عنها بقوله: "تتشكل الصورة [illegible] المعنى، وليس من خلال الشكل ال[illegible] ومن خلال المعنى أي الحس من [illegible] ولا تتم من خلال اللون، وإنما من [illegible] الداخلي في نفس الموصوف"(74).

**** الاسم تمثل لقيمة ممددة تشير إلى مسماها من دون مطالبة مسبقة لها بأن تدل عليه بقوة وجودها.***

لقد امتلك البردوني إرادة جبارة في تخطي فقدان البصر. وقد تمثلت في ذلك الإصرار على أن تأتي قصيدته مفعمة بتعبيرية صورية ذات حركية لونية وتقنية تشكيلية، حتى لقد عدت واحدة من ميزات تأمله الشعري "حساسيته العالية تجاه التفاصيل والألوان، وكشفه العميق لحركة الحياة من حوله"(75).

إن تلك الذهنية كانت حاضرة فيما اصطنعه البردوني من سياق للعنونة تتأسس على ذوقه وأفق ثقافته الشعرية المتحرك اتساعاً، وعلى حضور لممارسة من التخير المتأمل. ومن هنا وجدنا من النادر عنده أن يتكرر العنوان ذاته، على رغم إنتاجه الوفير من الدواوين، وما حوته من القصائد، والمساحة الزمنية الطويلة التي امتدت عليها شاعريته بل إن تكرار المفردة بعينها في أكثر من عنوان لا نكاد نجده لافتاً للانتباه وقد تفحصنا عنواناته كلها فلم نجد لديه من المفردات المتكررة إلا اقلها، كمفردة (ليل) التي وردت عنده في (17) عنواناً تقريباً ومفردة (شعر) التي تكررت عشر مرات وتقترب منها مفردات مثل (يوم) و(ربيع) وبعض الحروف كـ(لا) و(في) و(من). أما ما عدا ذلك من المفردات فلم تتجاوز أكثرها تكراراً عنده أصابع اليد الواحدة كمثل (زمان) و(موت) و(فجر) و(أنا) وسواها من مفردات أخرى قليلة.

(9)

يقدم تشكيل اللون في تجربة البردوني الشعرية قضية جديدة بالتأمل فهو يرى أن (الألوان) في التعامل الفني من حدس المخيلة لا من واقع اللون وحده(76). وبذلك فهو يمنح الممارسة الذهنية التي هي جزء من نشاط المخيلة [illegible] اللون. ولعله كان يضع تجربته

**** العنوان تواشج لتصورات في الرؤية والتخير وترابط بين صيغ ذهنية مدركة للعلاقة بين العنوان والشيء الذي وضع من أجله.***

منطلقاً لذلك الرأي. لقد فقد البردوني بصره وهو في الخامسة من عمره، وفي ذلك العمر لم يتح له أن يتمعن في الألوان ويميزها تمييز الرائي المدقق. وكان في عماه المبكر ومرور السنين الطويلة عليه، وهو يعيش ظلماته سبب آخر في أن تغيب عن ذاكرته مقدرة تخيل الألوان وتحديد الطبيعة الصورية لها. وهو ما ألجأه إلى تخيلها ذهنياً أو القيام بمناقلتها إلى حاسة أخرى. "إن اللون عندي يرى بالأذن ويلمس بهجسات الوجدان. ولهذا أعطيه غير ألوانه، لأني أخلق له ألواناً من تصوري، في ضوء ما عرفت قبل العمى..... حتى أني أتصور للمعنويات ألواناً كالسماحة والسخاء، وكالحب والوطنية الشجاعة"(77).

لقد رأى أحد الدارسين لشعر البردوني أنه "كان لا يستخدم اللون في قصائده إلا نادراً"(78)، وتلك الرؤية يؤديها نظام العنونة عنده، إذ لم نجده يستخدم من الألوان فيها سوى اللون الأخضر، وفي عنوانين فقط، هما (السفر إلى الأيام الخضر)، في الديوان الذي يحمل الاسم ذاته. و(والأخضر المغمور) في ديوانه (وجوه دخانية في مرايا الليل) (79). بل إن مفردة (لون) ذاتها لا تكاد ترى في عنواناته إلا قليلاً(80).

أما التشكيل اللوني الذي يكثر تردده في عنواناته فهو ما تعبر عنه ثنائية (الضوء . الظلام) والمفردات المحملة بدلالتيهما (النهار، الشمس، القمر، الفجر، البروق، النجوم، المصابيح، الصباح، الليل، المساء، الأمسيات، الدخان، الرماد). ولا تخلو فكرته عنهما من تأول ذهني يصنع لهما أبعاداً دلالية ونفسية، "يظل الظلام والضياء من لوازم الطبيعة النفسية، لأن للنفس عالمها المزيج بين الظلام والضياء. ومن هذا التأليف بين النقيضين يترعرع الحس الشعري والعالم المليء بصراع النقائض. فأنا لا أرى ظلاماً ولا ضياء، وإنما أتصور . تحت تأثير الحالات . هذا الضوء وهذا الظلام"(81).

كان ديوانه الأول (من أرض بلقيس) قد تداول ثنائية (الضوء والظلام)، في عنوانات قصائده على نحو لافت (ليالي الجائعين، الشمس، تحت الليل، الليل الحزين، في الليل، فجر النبوة، ليالي السجن، ليلة الذكريات). وعندنا إن ذلك مؤسس على أمرين، الأول: ما تمثله البردوني من أنفاس التأمل الرومانسي وتوجهاته التعبيرية. والآخر: حركية الواقع اليمني في تلك المرحلة، وما تضمنته من صراع في النفوس والوعي بين الحلم وظلمات الواقع، بين النزوع إلى الحرية والنهوض الذي كانت أفكارهما تتلجلج في نفوس المثقفين الأحرار من أبناء اليمن، ونظام الإمامة الذي يحكم بسطوة ظلامية متخلفة.

وفي الدواوين اللاحقة لا يقطع البردوني مسار الرؤية اللونية لهذه الثنائية، وهي تنجز تصورات ذاتية، أو تعكس ما في الواقع والفكر والسياسة من ثنائية تتدثر بسمة لونية تأخذ عنده سمة التناقض بين الضوء وما ينتمي إليه، والظلام وما يندس فيه. وهكذا فما يكاد ديوان من الدواوين اللاحقة يخلو في قصيدتين أو أكثر تحمل عنواناً ظلامياً، أو آخر ضوئياً.

(10)

تأتي السخرية، كسمة بارزة في شعر البردوني وبمستوى لم يكن ليجاريه فيه أي شاعر من العصر الحديث، حتى عد . طبقاً لما رآه الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي . أبرز شاعر سخرية معاصر (82).

ولعل للسخرية عنده مبرراتها فهي تلتقي مع التكوين النفسي، وما تتركه فيه حالة فقدان

البصر مثلما تعكس وعيه واستقراءه لما حوله وتأمله الثاقب لحركية الحياة من حوله، هي تفقد كثيراً من اشتراطاتها الإنسانية النبيلة. بما يؤجج حس الرفض والتمرد عنده، ليرفع عقيرة شاعريته بالسخرية منها، محتمياً بعماه، وبتجرده عما يذهب إليه سواه من المكاسب، وبتأمله الذي يستشرف مآل الأمور ونتائجها التي تملأ نفسه ولغته بالمرارة. وقد برزت هذه السمة في عناوين كثير من قصائد، بعد أن امتلأت بها معجمية تلك القصائد وصورها.

وإذ لا نكاد نلمس أمثلة لها في عناوين ديوانه الأول ربما لانشغاله بالتعبير الذاتيّ المثالي الذي لا يحتمل الطرح الساخر، فإن في عناوين قصائد دواوينه اللاحقة ما يعكس جلياً ذلك النزوع في شعره. فتطالعنا في ديوانه الثاني عنوانات من مثل صراع الأشباح، نحن الحاكمون، حوار جارين، مروءة العدو.

وفي ديوانه الثالث : شعب على سفينة، كانت وكان، رائد الفراغ، لص في منزل شاعر، نحن أعداؤنا، حماقة وسلام، حلوة الأمس.

وفي الرابع: أنسى أن أموت، في بيتها العريق، مواطن بلا وطن، نصيحة سيئة، الفاتح الأعزل، وكانوا رجالاً، وساعة نقاش، مع طالبة العنوان.

وفي الخامس: لص تحت الأمطار، أغنية من خشب، مسافر بلا مهمة، مناضل في الفراش، ابن فلانة.

وفي السادس: مغني تحت ا... وكاتب، بعد سقوط المكياج، سـ... مقعد، ليلة فارس الغبار.

وفي السابع: مغني الغبار، ... أموي، وجه الوجوه المقلوبة، أغنـ... المغني، بغيض العمش، سباعية...

*** الاسم توكيد لخصوصية ذات طابع مترسخ من الدلالة المتواترة لما اختيرت له.***

زمان بلا نوعية، فكريات رصيف متجول، تحولات أعشاب الرماد، استقالة الموت، بطاقة موظف متقاعد، نقوش في ذاكرة الريح.

وفي الثامن: علاقمة، عواصف وقش، أمين سر الزوابع، حادي المطر، زامر الأحجار، بنوك وديوك، صعلوك من هذا العصر، زوار الطواشي، أولاد عرفجة الغبش، أسمار أم ميمون، الهارب إلى صوته.

وفي التاسع: مهرجان الحصى، اجتماع طارئ للحشرات، سكران وشرطي ملتحي، المقبوض عليه ثانياً..

وفي العاشر: قبل صحو الرماد، رواغ المصابيح، تحقيق إلى الموتى والأجنة، قراءة النجوم، المنتمي إليه، العصر الثني في هذا العصر، زوجة البلد، عليق وفيقة. حراس الخليج، على قارعة الاختتام، تخاييل، شباك على كهانة الريح. نموذج رجالي في قصة امرأة، ذات الجرتين.

وفي الحادي عشر: منزغ الشياطين، ثوار والذين كانوا، على باب المهدي المنتظر، تميمة تبحث عن بني تميم، زفة الحرائق، وريقة في كشكول الريح، جلالة الفئران، توابيت الهزيع الثالث، القطاة والصدر العجوز، قبل متى.

وفي الديوان الأخير: حضان المآتم، محشر المقتفين، عشرون مهدياً، الحكيم البلدي عراف المغارتين، مرقسيات النفط اليماني، أميرة تحت سيف العشيرة.

*خاتمة:

يمثل العنوان وحدة دلالية مهمة تضعه في مستوى نصي محايث للنص الذي يرتبط به، ويتشكل من تعالقات دلالية معه.

...ـة يتم العبور من مساحتها إلى

*** يستقر العنوان عند لزومية تواصله مع ماوضع له.***

فناء النص فإن تلك الممارسة القرائية، لا يمكن لها أن تنظر إلى العنوان بعين التجاوز إلى جسد النص، كالذي فعلته أزمنة طويلة من (اللاعنونة) في تراثنا الشعري العربي تلك التي بحثت عن جزئية صوتية في كلية النص، لتقول بها عنواناً شفاهياً له.

وفي العصر الحديث، ومع تطور فاعلية العنونة، كان لابد من انتباهة قرائية منتجة لتفحص العنوان وآفاق تعالقاته مع نصه، ووظائفه الأدائية والجمالية، وهو ما أنجزته فعلاً الممارسة المنهجية الحديثة بما دعت إليه من إجراءات لقراءة النص.

لقد تحددت للعنوان أنظمة اشتغاله ووظائفه، ومن ثم آليات تفحصه، بما يؤهل ذلك كله لأن يصبح نوعاً من التدارس النقدي الخصب.

ومنطلقين من هذا التصور أجرينا مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني بما لها من سمات ووظائف وتشكلات دلالية وجمالية، مستعينين بكل ما يناسب ذلك من أدوات الدرس النقدي الحديث وممارساته. فتم لنا جهد من التأمل، يمكن وضع نتائجه في الآتي:

* رافقت العنونة مسار التجربة الشعرية عند البردوني واستجابت لانتقالاتها في الرؤية والتشكيل الفني، وهي تعايش تذوقها الخاص لما تجده في مذاهب التجربة الشعرية العربية، تستفيد منه في اكتناه الرؤية وإثرائها، في الوقت ذاته الذي تحافظ فيه على شكلية القالب الموروث وأدائيته الموسيقية.

* عبرت شعرية العنونة عند البردوني عن سماتها ذات التأشير الخاص لتجربته، وحرصه عليها، ودأبه إلى إغنائها، بفاعلية ذهنية واضحة.

* كان جلياً على نظام العنونة عنده في مراحل تجربته الشعرية الأولى انضواؤه تحت هيمنة الرؤية الرومانسية التي أسست مواطئ أقدام خصيبة لديه، لينقل عنواناته لاحقاً نحو التوجه الواقعي التي آلت إليها موضوعته الشعرية، غير أنها سرعان ما انطلقت منها ومعها إلى عنوانات ذات سمة رمزية تخترق المألوف من التشكل، وتستفز طاقة التلقي، عبر تشكلات تنحرف بالدلالة والسياق المعجمي، لتخلق عمقها الشعوري الخاص، ذاهبة بالتأول إلى أقصاه، وحيث يصبح العنوان تشكيلاً مثيراً.

* اتبع البردوني في اختيار عنوانات دواوينه صيغة محددة لم يغادرها مطلقاً، تقوم على اختيار عنوان إحدى قصائد الديوان وجعلها واجهة عنوانية للديوان كله.

* أسست العنونة عنده سياقها الرديف لما في تجربته الشعرية من سمات التداول الذهني للفاعلية اللونية وأنظمة تشكيل الصورة، والجهد المتخيل في إنتاجها. وكذلك للنزوع الساخر الذي انتمت إليه تعبيريته بامتياز.

* بدا العنوان في كثير من نصوصه مثيراً لإشكالية التأول أكثر من نصه المتعالق معه، بسبب كثافة العنوان دلالياً وإيجازه الشديد، وانفتاح على مقاصد متسعة.

* هيمنة الجملة الإسمية على دواوينه بشكل مطلق، وتضاءلت العنونة ذات الصيغة الفعلية. وكانت اليد العليا في نظام العنونة عنده لصيغة الإضافة التي جاءت عليها أكثر من نصف عنوانات شعره.

* غلبت الجملة ذات الطول النسبي على عنواناته، وهي جملة تخلق نحوياتها

الخاصة في علاقات تعبيرية، لم يحصل عنده أن كرر ألفاظها، إلا في النادر، على رغم وفرة إنتاجه الشعري المتواصل في خلال أكثر من اثني عشر ديواناً شعرياً. وهو ما يؤكد الحضور الذهني الذي تتمركز عنده اشتراطات العنونة لدى البردوني.

* وأخيراً... فإذا كان العنوان عتبة من عتبات أخريات عدة، تتحرك بموازاة النص الرئيس وتستجيب لذات (المهيمنة) التي تمثل نبضه الحيوي، فإن تفحصنا للعنونة عند البردوني يفتح منافذ القراءة لعتبات سواها في تجربة البردوني الشعرية، كالمقدمات التي تضعها لقصائده، والهوامش والتعليقات والأفكار التي يضعها ليوجه من خلالها قراء شعره، ويفسر مافيه من (تناص) وإحالات تفسيرية.



■ الهوامش:

(1). سبقنا إلى وصف العنوان بالعتبة أكثر من باحث وناقد، نذكر منهم، د.حاتم الصكر، ترويض النص، القاهرة، 1998م، ص 7، ود.خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دمشق 2000، ود.جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، الكويت، 1997، ص 97.

(2). ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنن)، وكذلك ابن السكيت.

(3). المصدر نفسه.

(4). المصدر نفسه.

(5). محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة 1998م، ص 15، وينظر مصدره.

(6)ـ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، بيروت 1979م، ص 185.

(7). ربما يذهب الذهن لفكرة أصل اللغة وما قيل فيها من نظريات، تسعى إلى إيجاد فهم محدد للكيفيات التي تشكلت فيها اللغة الإنسانية، بين نظريات تقول إن اللغة إلهام وتوقيف بين الخالق للبشر، وثانية تقول إنها تواضع واتفاق، وثالثة، ترى إنها تقليد لأصوات الطبيعة، ورابعة تعدها غزيرة. ينظر: د.صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، بيروت 1989، ص 32، ومابعدها.. وفي معظمها فإن مسميات الإنسان للأشياء تأخذ عنده طابعاً اعتباطياً، وهو ما تأسس عليه الرؤية البنيوية للعلاقة بين الدال والمدلول في كونها (اعتباطية).

...ذامي، الخطيئة والتكفير، جدة ...260.

*** يخضع العنوان لفاعلية التأويل وحركيتها الخصبة.**

...د الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، ...

...اتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ...19م، ص 223.

(11). الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص 49.

(12). المصدر نفسه.

(13). حمداوي، ص 98.

(14)ـ يمكن الإشارة إلى كتابي أرسطو مثلاً: فن الشعر، الخطابة، وإلى عناوين كثيرة من كتب التراث العربي منذ المراحل الأولى للتدوين وما بعدها. وفي عنوانات الجاحظ خير مثال لذلك.

(15). الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص51.

(16). الصكر ، ما لا تؤديه الصفة، ص 109.

(17). ينظر: حمداوي، ص 1-3 وينظر مصدره.

(18). المصدر نفسه.

(19). الجزار، ص 29.

(20)ـ روبرت شولز، سيمياء النص الشعري، الدار البيضاء، ص 161.

(21). حمداوي، ص 103.

(22). ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، الدار البيضاء، 1986، ص 96.

(23). حمداوي، ص 10.

(24). المصدر نفسه.

(25). المصدر نفسه.

(26). رافع يحيى، الإشراقي والأرضي، بيروت 1999، ص 17.

(27). المصدر نفسه.

(28). الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص50.

(29). المصدر نفسه.

(30). المصدر نفسه.

(31)ـ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، القاهرة، 1994، ص 254.

(32)ـ حاتم الصكر، كتاب الذات، عمان، 1994، ص32.

(33). حمداوي، ص 102.

(34). الجزاره، ص 7.

(35). حمداوي، ص 97.

(36). الجزاري، ص 35.

(37). المصدر نفسه.

(38). المصدر نفسه.

(39). الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص50.

(40). المصدر نفسه.

(41). المصدر نفسه.

(42). حمداوي، ص 99.

(43). المصدر نفسه.

(44). المصدر نفسه.

(45). المصدر نفسه.

(46). ينظر: ابن منظور، مادة (نصص).

(47). ينظر: علي حداد، النص وأسراره، مجلة الباحث الجماعي، العدد الثاني، آب، 2000، ص 50، وينظر مصادره.

(48). الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص 50.

(49). المصدر نفسه. والجزار، ص 21.

(50). المصدر نفسه.

(51). المصدر نفسه.

(52). حمداوي، ص 109.

(53). الصكر، مالا تؤديه الصفة، ص 22.

(54). المصدر نفسه.

(55)ـ يمكن تلمس مثل ذلك في دواوين كثير من الشعراء، كبعض شعراء المهجر، وأبولو، ورواد الشعر الحديث، إذ جاءت عنوانات دواوينهم في الغالب من عنوان إحدى قصائدها، وهو ما لا يمكن التمثيل له عند إيليا أبو ماضي، وعلي محمود طه المهندس، والسياب، والبياتي، نازك الملائكة وسواهم.

(56). فاديا الزعبي، وجهاً لوجه، مجلة العربي، العدد 378، الكويت، مايو 1990، ص 99، ومابعدها.

(57). المصدر نفسه.

(58). المصدر نفسه.

(59)ـ وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني، دمشق، 1996، ص 148.

(60)ـ توهم البردوني فعدها (رابعة) ينظر: الزغبي، ص 98.

(61). مشوح، ص 116.

(62). الزغبي، ص 98.

(63). المصدر نفسه.

(64). مشوح، ص 64.

(65). ينظر: البردوني، الديوان، المجلد الأول، بيروت 1986، المقدمة بقلم الدكتور عبدالعزيز المقالح.

(66). المصدر نفسه. ص 33.

(67). المصدر نفسه. ص 33.

(68). المصدر نفسه.

(69). المصدر نفسه.

(70). المصدر نفسه.

(71). ينظر: مشوح، ص 64.

(72). المصدر نفسه.

(73). المصدر نفسه.

(74). المصدر نفسه.

(75)ـ ينظر: المصدر نفسه. ص 178، وينظر مصدره.

(76)ـ ينظر: البردوني، وجوه دخانية في مرايا الليل، ص 30.

(77)ـ لم ترد في دواوينه إلا مرة واحدة وفي ديوانه (السفر إلى الأيام الخضر) عنواناً لقصيدة فيه، (ألوان من الصمت)، وواضحة الدلالة الذهنية التي تخرج باللون إلى غير فاعليته الحسية.

(78). مشوح، ص 64.

(79)ـ ينظر: علي حداد، لقاء مع البياتي، ملحق الجمهورية الثقافي، تعز، في 1997/6/17.



▪ مصادر البحث ومراجعه:

(1). البردوني، عبد الله:

ـ ديوان البردوني (مجلدان)، دار العودة، بيروت 1986.

(2). الجزار، د.محمد فكري:

ـ العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة 1998.

(3). حداد، د.علي:

ـ لقاء مع الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي، ملحق الجمهورية الثقافي، تعز، 1997.

ـ النص وأسراره، مجلة الباحث الجامعي، العدد الثاني، آب 2000.

(4). حمداوي، د.جميل:

. السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، الكويت، 1998.

(5). الزعبي، فاديا:

. وجهاً لوجه مع عبدالله البردوني، مجلة العربي، العدد 378، الكويت، مايو 1990.

(6). السكاكي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق:

ـ إصلاح المنطق، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر.

(7). شولتز، روبرت:

ـ سيمياء النص الشعري، ترجمة: سعيد يقطين، الدار البيضاء، 1995.

(8). الصكر، د.حاتم:

ـ ترويض النص، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

. كتاب الذات، دار الشروق، عمان 1994.

. ما لا تؤديه الصفة، بيروت، 1993.

(9). عبد النور، جبور:

. المعجم الأدبي، دار الثقافة، بيروت 1979.

(10). الغذامي، د.عبد الله:

ـ ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت 1994.

. الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي، جدة 1985.

(11). فضل، د.صلاح:

. بلاغة الخطاب وعلم النص، القاهرة 1994.

(12). القضاة، د.محمد أحمد:

ـ شعر عبد الله البردوني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان 1997.

(13). كوهن،جان:

. بنية اللغة الشعرية، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء 1985.

(14). ابن منظور:

. لسان العرب، دار الثقافة، بيروت 1980.

(15). الموسى، د.خليل:

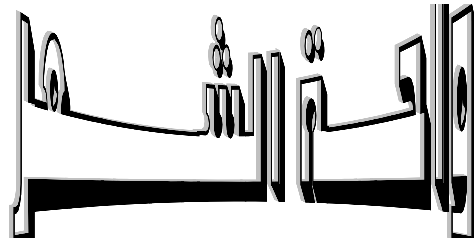
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2000.

(16). يحيى، رافع:

- الإشراقي والأرضي في شعر البياتي، بيروت 1999.

– العراق .

❑❑❑





في القلب أجراس ..

في العقل ناقوس.

شعر : مظهر الحجي.

- 1 -

في القلب أجراسٌ ترنُّ،
فيختفي حزنٌ،
وتنهض في فضاء الروحِ، ترفضُ زغرداتٌ،
حين تأتيه الإشارهْ.
أو حين تنسابُ الرسائلُ ذاهلاتٍ تحت
قوسِ البابِ،
يحملها صبيٌّ أسودُ العينينِ،
تمنحهُ البراءةُ سرَّ قدرتها،
فيدخلُ بالأمان....
ماكان يحفلُ بازورار أخٍ ولا غضبٍ رقيبٍ.
أخفى تَجَهُّمَهُ وراءَ كآبةِ الباب الذي
قُدَّتْ حجارتُهُ من الوعرِ الكئيبِ.
أو حين تشهق طفلةٌ
أَخذَتْ بآلامِ التَوَلُّهِ بغتةً،
أَيَّانَ لَوَّحَ فوق شُرفتها المنيعةِ مُدْنَفٌ، طفلٌ
، محبٌّ.
وضعت على الكبد المصدَّعِ بعض كفّيها
وألقتْ بعضها فوقَ الشفاهِ...
وتباعد الكرز العقيق بآهةٍ،
ساح الحريقُ،
فأيقظَ الوردَ المندّى فوق خدّيها،
وأوقعها الدُّوارُ.
نهضت بصحنِ الدارِ عجلى.
فُسْقِيَّةٌ شاميةُ الألوانِ،
هبَّ الياسمينُ الغضَّ مأخوذاً
وغامت مَشْرَبِيَّهْ.
خَدَرٌ لذيذٌ كان يفعل فعله السرّيَّ في روحِ
المكانِ.
للحبِّ حالاتٌ ، علامات ينوء بحملها جَبَلٌ
ويكتمها المحبُّ.!!
لا بأس من بعض التحرّز،
فالهوى متكتّمٌ والوصلُ صعبُ.

ما أنت أولُ عاشق أرداه حُبُّ..!!

. 2 .

في العقل ناقوس يئن
فتختفي مدنٌ، بلادٌ.
ثم ينهض في جحيم الصدر طوفانٌ من الأمواتِ،
والشجرِ المحمّل بالثمار المالحاتِ.
وعلى الغصون الكالحاتِ تكوّمتْ
أسرابُ دوريٍّ جفولٍ،
يدفع الرأس المعرّى تحت قادمةِ الجناحِ.
وذاك شحرورٌ تفرَّدَ، أو توحَّدَ،
أو قدْ اعتزلَ الجميعَ مفارقاً،
بومٌ يهلّل منذراً بهلاك هذا الكوكب العاصي ، المَواتِ.
الأرضُ زلزلةٌ،
وتُخرج ما تزاحم تحت سُرَّتها من الأثقال،
تتطمس الجهاتُ..!!
يعمى الجميعُ، وتفقد الأنهارُ سيرتها،
وينكفئ الفراتُ،
يتربع الموتُ الغَشوم على خرائبنا.
وتنطفئ الحياةُ
يا نوحُ....
واحملْ فوق فُلْكِكَ عاشقين وعاشقين وعاشقين....
واعبرْ بهم سُبُلاً تُغَلِّقُها المهالكُ،
بل تضيق بسالك دَنِسٍ بأوهام العروشِ،
وبرهةٍ عبثيّةٍ، لعبت بأقدار القطيعِ،
فذاك عمْرٌ مستعارٌ.!!
لا تلتفت للساقطينَ، الهالكينَ،
ومن تَصَبَّتْهُمْ دُهوراً، فتنةُ العرشِ المجيدِ،
دعْ ذلك المفتونَ يهلكُ.
بين مرآةٍ ودودِ.
ذاكَ امتحانُ السالكينَ،
فَجُزْ بمن عبر السراطَ إلى الجنوب مصابحاً جنّاتِ عدنٍ،
ثَمَّ تأتيكَ الإشارهْ
لا تُرهبنَّكَ وحشةُ الليلِ العبوسِ،
ولا اْرتعاشات المنارة.
حتى إذا اكتمل الهلالُ،
ودارت الأيام دورتها، وقد كبر الصغارُ.
أفرجْ عن اللوح القديم لتنجلي سُبُلُ الهداية والغواية،
ولْيَكُنْ لهمُ الخيارُ.
لا تخشَ من لَغَطِ الجميعِ،
إذا تحشّدتِ الجُموعُ على بساطكِ،
ساخطينَ، معارضينَ،
موافقين، مناهضينْ،...
فالعقل سيّدُهُ الحوارُ.
لا يُحزَننَّكَ ما تناهى من خصومتهم إليك،
وما تجيء به النُّحوسُ،
وما توافقت الطَّوالعُ أو تخالفتِ الطبائعُ والنفوسُ.

لا تبتئسْ ... ما أنتَ خالقهم،
ولستَ بخالدٍ فيهم إلى أبد عصيٍّ،
بل سَتَفْنَى، ثم تفنى، ثم تفنى
ثم يندثر الرفاتُ
ما أنت بارئهم
وكلٌّ في سريرته إلهُ.
وطنٌ وأبناءٌ وأحلامٌ صغارٌ أو كبارُ.
كلٌّ سيعلن سلمَهُ أو حَربَه.
كلٌّ سينصبُ رايةً في ذاتِهِ.
يتواثبون ويصخبون ويحزنون ويفرحونْ...

. 3 .

في القلب أجراسٌ ترنُّ،
فيزدهي نخلٌ، فراشٌ.
تُسفر الأرض الصبية عن مفاتنها،
وترتعش النجومُ.
بَوْحٌ يجوز مُسَهَّدا، أَرِقا، وتتداحُ التخومُ.
برزت على صدر الدروبِ سحابةٌ عطشى.
وهزَّ الصمتَ رَكْبُ
سِربٌ من الغزلانِ أسرى مُسْحِراً،
أَوْغَلْنَ في قلقِ البراري،
يرتعدنَ، مُلَفَّعاتٍ بالبروقِ
/متستراتٍ في حمى رمل صديقِ/
والوَعْدُ في وادي العقيقِ.
برزت على وَجَل الصباح غزالةٌ.
وتلتها أخرى، كان أعجلها المسيرُ،
وتتابع السرب الجَفولُ.
يسرين طيفاً من جمال فاضحٍ
عبق العرارِ يضوع من أردانهنَّ،
فينتشي الوادي العطوفُ،
وكُنَّ أحكمنَ النِّقابَ على الوجوهِ تقيّةً.
أخفينَ ما أخفين من حسن ومن وَلَهٍ
وتفضحهُ الشُّفوفُ...
متكتماتٍ يستبقن إلى مواعيدٍ يؤرِّقُها
التشوُّفُ والتنهّد.
يختفي الشوق المبرّح تحت أسدافٍ من
الكحل المضلِّلِ.
ثم يظهر دمعةً فوق الخدودِ،
أرخينَ بعضَ شُفوفهنَّ، سَفَرْنَ في خَفَرٍ،
ففاح الحسن مزهواً، تجندلَ ذلك الولدُ
المحبُّ،
ودار بالرأسِ المكانُ،
وكلَّما أرخينَ بعض نِقابهنَّ اْزدادَ سكراً.
ياربَّ هذا الصبِّ علمه قليلاً
بعضاً من الصبر الجميلِ يحلُّ فيه سكينة
ويشدُّ أَزْرا.
ما أنت أولُ مدنفٍ قد ضَيَّعَ العمرَ الجميلَ
معَ الوعودِ
وماتَ صبرا..!!

. 4 .

في العقل ناقوس يئنُّ،
فتخرج الأفلاك من ميقاتها،

تتواثبُ الأجرامُ في هلعٍ، وينكسر المدارُ.
سيكون بدرٌ ، ثم بدرٌ، ثم تختلطُ الكواكبُ،
ثم تسطع في جناحِ الكوكبِ الشرقي نارُ.
يتداح في الأرضِ الجرادُ.
هَوْلٌ عظيمٌ لو جعلتَ البحرَ حِبْراً كي تصنِّفَهُ فقد نَفِدَ المدادُ.
يا ربَّ هذا العرشِ، أنجدنا، أغثنا.
"بغدادُ تكفيني".
وضاع الصوتُ تحت سنابك العصف المأكولِ
وأطفأ الحلمَ التتارُ.
انهض..
تلقَّفكَ الظلامُ يَرينُ مُهلاً في فضاءِ القبوِ،
انهضْ... أيّها العَلَقُ الأجيرُ.
أمسكتَ رأسَكَ تحتمي من موجةِ الموتِ المداهمِ
في السنابكِ والحوافرِ،
أنَّ "صوفيٌّ" ضريرُ
أمسكت ساقَكَ أنَّ في صمت "يساريٌّ" بصيرُ.
أمسكت قلبك، أنَّتِ الأشجارُ والأطيارُ والماء الأسيرُ.
أخذتك داهيةُ الحوافرِ،
رُحْتَ تجمع ما تَيَسَّرَ من لُحومِ الصَّحْبِ في القبوِ الكبيرِ.
ونهضتَ تسحبها مَهيضاً، صاحَ سجّان رجيمٌ:
ما أنتَ أنتَ،
وهذه الأشلاءُ ليستْ صورةَ النَّغْلِ التي طُبِعتْ
بذاكرة الوثائقِ، لستَ أنتَ، فمن تكونُ.؟
أخذتك جائحةُ التشكُّكِ والظنونُ
فرحت تهجسُ بارتياب: من أكونُ؟
مولايَ... قد أعمى ظلامُ القبو باصرتي،
وضاعت في النضال بصيرتي.
وتشابه اللّحم المسجى في جحيمِ القبوِ،
واختلطت قبورُ...!!
يا سيدي...
اِخْتَرْ من الأشلاءِ ما تهوى ورتّبْ صورةَ النَّغل الحقيرِ،
فأنت أدرى بي وأعلم منذ آباد الدهورِ،
أسلمت بعضَكَ للزبانية الذين تنازعوه،
وقطعوه، وركّبوهُ....
غادرتَ طينكَ يستجيرُ.
يلهو به ذئب هصورُ
ووقفتَ في نَشَزٍ، تراقبهم، وتضحك، ثم تضحك،
ثم تهذي، ثم يأخذك الحنينُ إلى البراري.
تعدو مع الأتراب مهراً في براءاتِ القفارِ.
بغدادُ غابتْ عنك هذا الموسم الدمويَ،
لم تشْهَدْكَ حلماً قد تخطّفهُ الضواري.
كانت تلملم ما تناثر من جسوم فراخها

خصلاً،

وتنهضُ نحو بارئها،

ليشهدَها تودِّعُ لحمَها طفلاً فطفلاً،

ثم تنهضُ من خرائبها لتبدأ رحلةً أخرى،

إلى حلمٍ جديدِ،

وتضيفُ فصلاً من حكايتها إلى سفرٍ رشيدِ.

قلْ لستَ وحدَكَ،

إنه فجٌّ ينوء بسالكيهِ، وأنت خاتمةُ الفجائعِ.

أنت فاتحةُ النشيدِ.

سيكونُ بدرٌ ثم بدرٌ، ثم يتلوه كسوفٌ أو خسوفٌ

ثم ينكسر التتارُ.

فالعقل سيده الحوارُ...!!



صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

تعاويذ

شعر...رضوان السح

لؤلؤة العينين

شعر: أحمد سويلم

أترى..
صمتتْ كلماتي فجأةْ
أم صارت أحجاراً تتحشرج
في حلق الصقر..
فيعجز عن صيدِ فريستهِ
من البر ومن البحرْ..
أم صارت كلماتي نهراً
يجري بمياه آسنة لا تتبدّلْ.
أم أشهدها سحباً لا تهطلْ..
. أفتحُ لؤلؤة العين الآنْ..
أحسبها تتقعّر حتى تمسك
بنجوم الكونِ..
بأمواجِ البحرِ..
بأوتادِ الأرضْ..
لكنْ كلماتي ذابت من صهْدِ الشمس
وغاضتْ في ليل عباب البحرْ...

فتخلّق منها وحْشُ الزمنِ،
يسدّد لي أنياباً ومخالبْ...
حملتني من أرضي الوادعةِ
إلى أقصى قطب...ما وطئتْهُ قدمانْ..
قلت له: ما ذنبي..
قال: جريرتك الكلماتُ المسنونةْ
فلماذا لم تُخرس كلماتكْ.؟
ولماذا لا تتوقف عن نَبْشِ رماد الصمتْ..؟
قلت له: ألبسُها . كلماتي . جلداً
أتغذاها فاكهةً
أتذوقها خمراً..
تنشُلني من عثْرة قدميَّ
تضيء لقلبي النبْض..
قال: تحمّلْ . مادمتَ على عهدكَ .
ذبْحَ القلبِ..
وسفكَ الخطوْ..

....

أدرك أن الزمن له عشرة أوجهْ

بعضٌ منها في صدرهْ

بعضٌ.. خلف قفاهْ

أربعة في كفيه وفي قدميهْ

وأنا لا أملك من كلماتي

إلا الوجه الواحدْ..

فلماذا.. لو أن الزمن اغتال خطايْ.؟!

وتعثَّرتْ بوجهي فوق الرملْ

وتحسّستُ بأظفاري الكلمات الباقية

فألمسها.. صارت أحجاراً باردة..

لا تتفجرْ..

ماذا عن وجهيَ..

ولؤلؤة العينينْ

صارت غائمةً

بين غبار الصمتْ..!



من قصائد تأويل الرؤية

شعر: د. صاحب خليل إبراهيم

1-ثنائية

المصير

(أ)

من الجُرْحِ طارتْ
حمامَهْ
وفي الصبحِ ماتتْ
بنار القيامهْ!

(ب)

وخادمُ الأميرْ
أدركَ في نهاية المطافْ
برأسهِ يُطاف
وجيفةً
يصير !!

2-مرثية الذات

(1)

غريبٌ
وكلُّ المحطّاتِ منفى.

(2)

لعلّ الذي قد تَبَقّى
منَ العُمْرِ ؛
يُخْطِيءُ دَرْبَ الزمانْ..

(3)

هواي الهوى
يُفاجئُ كُلَّ المحبيّن.
يُبَلّلُ دَمعاً
وروحي

على صهوةٍ للرَّحيلْ

3-تضاد التضاد

الشَّوْطُ يبدأُ منْ جديد.
والخيلُ لا تَصِلُ المَدى.
ضاعَ المدى..
لا شيءَ يحدثُ إنّهُ
نَفْسُ المصير.!!

4-هي المدن

وحيدةً
هي المُدُنْ،
تربضُ في الغناء.
فلا المكان يُؤْنِسُ المكان
ولا يُؤاخي سَمْتَها الزمان.!!

5-أسماء

نبني
منْ أحزان الفقراءْ،
وطناً
كي تسكنهُ
بعضُ الأسماء...

6-تحديق

وحينَ نُحَدِّقُ في أوجهِ العابرين.
نُحَدِّقُ في عُمْقِ آلامِنا..!!

7-العُكّاز

يتمايلُ،
إذْ سقطَ العكّازُ
فيحسبهُ ناسٌ
رقصاً..
فَرَحاً.. طَرَباً
تستهويهِ
أنغامُ الجازْ...!!

8-شطرنج

ذي لعبةُ الشطرنجِ يهواها المَلِكْ
لعِبَ الوزيرُ معَ الملكْ.
قَتَلَ المَلكْ
فيلَ الوزيرْ..

***

لَعِبَ الوزيرُ وقبْلَ أنْ يُنهي الكلامْ:
-كُشْ يا مَلِكْ
ماتَ الوزير.."

تضاد الرغبات

(1)

استطالتْ رقابْ.
أفْصَحَ الذئبُ عن جوعه
شَفَقَاً
صار لونُ السَّحابْ..!!

(2)

تصحو بكُلِّ نأمَةٍ

ضِفافُنا.

لكنَّها

تموتُ في رِتاجِ كُلِّ بابْ.

(3)

... وَهَمُّنا

يكبرُ في مساربِ القفارْ.

يأكُلُ خُبْزَنا

ويسرقُ البذارْ.!!

(4)

تَبْتَلُّ منْ أحزانِها الدموعْ.

في وحشةِ المكان.

ويُسْدلُ الزمانْ

أستارَهُ

فوقَ بيادر الجياع..!!

(5)

وَصَلَتْ للجَلاّدِ الرّشوةْ

كي يَتَرفَّقَ بالمقتول..!!

(6)

في كلِّ زمانْ

في كلِّ مكانْ.

سكّين الجزّارْ

لا تعرفُ فَرْقاً

بين الحَيَوانِ

وبين الإنسانْ.!!

(7)

إن أسرابَ طير هنا.

حلّقتْ.

في الفضاءْ.

فَرِحَ النَّسْرُ في سرِّه، كي يمارس لعبته القاتله.

(8)

بين خَطِّ الشروعِ،

وخطِّ النهايةِ قد

شُيِّدَتْ

أروقهْ.

نتأَمَّلُ فيها الزنابقَ قد

عُلِّقَتْ

راقصهْ..

(9)

حزنُنا

قارةٌ.

نَبَتَتْ في العيونْ.

داهَمَتْ

كلَ شهوَتنا

باتجاه الجنون...

(10)

أسرارُهُ

فوقَ جميعِ الأرصفَهْ.

وسادةٌ

وشرشفٌ

وبدلةٌ

ومنشَفَهْ.

جفّتْ عليها العاطفهْ.

يبيعُها

لَعَلَّهُ

لبيتِهِ يعودْ:

مُحَمَّلاً

بالأرغفهْ..!!

– العراق –



قصيدة بابل

شعر: بشرى البستاني

من بابلٍ تتصاعد الألواحُ
نحو قيامة الموت المجيدْ.
من بابلٍ ترقى الحجارة
نحو تاج الأفقِ
عبْرَ سواعد النخلِ العتيدْ.
من بابلٍ بدأ الخليلُ،
وخطّ في سِفر الحقائقِ:
فاعلن، متفاعلن...
ورمى الرقائق،
والحرائقَ،
والرقى..
فليبدأ العزفُ العظيمْ
هذا الضلال نشيدنا نحو الهدى
هذا الضلالُ المستحيلْ..!!
*
*

من بابلٍ بدأ النشيد إلى المدى
شرقت عيون الأرضِ،
ماءُ الخلْق يكتم ما تنمّ به الإشارة
للغصون.
ولبرتقال الرملِ،
وهو يضلل العشبَ الحزين.
هذا أوان الرقصِ،
هل خبت الشموعُ
وهل تكسّرت المرايا..؟!
زُمَرٌ.. سبايا...
يتسكع التاريخ في دمها
فتعلن سرّها..
زُمَرٌ.. صبايا...
هذا أوانُ الرقصِ،
هاتِ يديكَ،
خبّئْ دمعتي،
في عتمة الليل الذي يجثو على كتفيَّ

معطفُهُ،
فتوجعني أساورهُ،
وتُرديني قلائدهُ.
وأبحث عن يديكَ،
تلمّ عن خصري القناديلَ الكذوبةَ
وانطفاء الأشرعهْ،
وأنا أخبّئ صرختي في الريحِ،
ما بين المكيدةِ،
والغيوم المطفأةْ..
هل كنتَ قربي في المساءْ..؟!
خبأتُ وجهكَ في شراعي،
واختبأتُ بغصن زيتونٍ،
على عينيكَ يومضُ بالوداعِ..
هل كنتَ قربي في المساءْ..؟!
كان المساءُ مداجياً،
بحراً،
وصحراءً،
ودَغْلاً خائفاً،
قمراً يبيع كرومه،
وعباءةً حمراءَ.
كان الليل يرقدُ في عيون الريح،
يصعدُ في سفين الموجِ،
يهبط للجذور.
بغداد ترقد في النذور.
والبحر يقتلع العواصفَ
من خرابِ عمامةٍ نزفت طويلاً،
ثم نامت تحت أعمدة المعابرِ،
وابتهالات الجسورْ..
كفّايَ عصفوران مذبوحانِ
والأنهار ذابلةٌ،
ودجلةُ تشعلُ النيرانَ،
في الليل الذي اغتالوهُ،
تجمعُ ما تساقط من تقاويم النجومْ...
كسْفاً..
وغصنٌ في دمي يدعوكَ..
لا ترحلْ.!!
غباركَ في دمي.
يُغري الزنابقَ بالحريق.
ويعيدني صوبَ الينابيع القديمةِ،
والمرافئ،
صوبَ أسئلة اللغات المرهقهْ.
هذا الدوارْ..
وجعٌ يراودني،
وأعرفه،
يُراودني،
وأهربُ،
ثمّ يشتعلُ المدارْ..
صدئت طيور البحر،
واختنق المدى،
يا أيها الليلُ الذي اختصر الردى

كن ساعدي
لأصير ليلكةً تراود حاصداً.
وأصدّ مملكة تفتش عن غزاةْ.
هرب الحداةْ.!!
هربت مقاليد المباهج والمناهج،
واستفزّ السجنُ سجانيهِ
يا قمر الصحارى..!!
هربت معايير المناهج،
في الصواريخ التي خجلت من العشب البريء،
ومن جراحات الندى.
من غرب بحركَ للمنافي
تطلعُ الأصدافُ جائعةً،
وفارغةَ العيونْ...
يا أيها البحر الخؤونْ.
خذني لجمر القاع،
أبحث عن يقين..!!
خذني إلى وجع الغصونِ
لكي أفضّ السرّ في الوهم الكبيرْ.
ولكي أصير مظلةً،
وشجيرةً،
ولكي أطرز ما تبوحُ به العيونُ
إلى الوسائدِ،
واختناقات الصخورْ.
ها أنتَ تبعث من أساطير الحرائق،
من عروق خرافةٍ عزلاء
تقتحم النخيلْ.
يا أيها القمرُ البخيلْ.
يا أيها الورد الذي هجر الحقولْ.
ماذا أقولْ..؟!
وأنا سرقتك من عيون الوردِ،
من حلم اليمام،
ومن جراحات الغيومْ.
من شهقة الأنهارِ،
وهي تراود الغابات عن أسرارها
عمّا يبوح به شجى المرجانِ
في أدغالها...
من وجد مكةَ إذ تنام على النياقِ،
وتشربُ الصحراءَ إن عطشتْ،
وتقتات الدخانْ..
والحُورُ لا يأتينَ،
والأنهار لا تجري.
ولا ولْدانُ حول الشربِ
لا كافورُ،
لا سُرُرٌ.
ورمل الروح منكفئٌ يلوبُ..
ولا مضاربَ،
لا مواسمْ...
وأنا سرقتكَ من دم الغزلانِ
يقتلها الظما.
وردٌ.. همى...

ثمرٌ يشاكسُ شرفة الأبراجِ،
جرحُ الطينِ مسفوحٌ
على صدر البوادي..
ماذا أقولُ..
وطلقةٌ ولهى
ومفردةٌ عصيّهْ
ترتدُّ نحوي
كلّما دهم الغزاةُ فوارسَ الصبواتِ
أو في البرق هاج الأرجوان...
من أين يأتيك الأفولُ،
وأنت أغريت الزمانْ.
وسجنته في مقلتيّ
فأشعل الزبُرَ القديمةَ
والمعابرَ،
والقوافلَ،
والفصولْ...
يا أيها الشجر النبيلْ.
خذ شُرفتي
وانشر على دمها الغمامَ،
وعلّم الخيلَ الجموحةَ
أن تؤوبَ إلى أعنّتها
وتشرب دمعها،
من ألفِ عام
ترقصُ الأضواءُ،
والألوانُ،
والأقداحُ،
والأشباحُ،
من توق الخيول إلى الرحيلْ.
بغداد تطلع من قيامتها
لتدخل من جديد
عمراً يراهن شرفة التاريخ
ترحل في أناشيد الفصولْ
فجراً كحيلاً،
نبعةً
شجراً بليلْ...

❐❐❐

ارتجالات..

على مقام الصبر

شعر: ياسر الأطرش

فات تشرينُ، ولم تولد قصيده!..
كان ثدي الشعر في كفّي،
ولكنّ يدي كانت بعيده..!!
أتبع الليل كلصٍّ،
كـي أرى الشـارع طفـلاً نائمـاً كالنـاس فـي حضن انتظارْ..
كي أرى كيف سأبني
–ربما سبعين عاماً قادماً –فوق جريده..
فات تشرينُ.. ولم يُسقط عن القلب جليده!
يُنضجُ الأوهام هذا القادم المهزومْ
هذا الكرنفال من الضجيج.. ولا أحدْ.
مسَّنا البرد على خيل انتظار الريحِ
أينكَ يا بلدْ.؟!
ندفع الجزية عن يدٍّ، ونفسٍ صاغرهْ.
وردةٌ تكفي، وتكفي طائره!!

عندما أمـي تُجـرُّ إلـى خطيئـتهم بحبلٍ مـن مسدْ..
فات تشرينُ.. وآهٍ يا ولدْ..
كان سفح الشمس في عينيكَ محمولاً علـى فصلٍ طويلْ..
من حنينٍ قدَّكَ البرد ومن قسوة ماءْ.
فلماذا ترحل الآن إلى صبرٍ جميلْ.؟
ولماذا تشعل الأحزان في هذا الشتاءْ.؟
ليس في مصرَ عزيزٌ يشتري الطفلَ.
ولا في القصر أمٌّ تكفُلُهْ..
فات تشرينُ
وأمـي لـم تعد بـالقمح من طاحونـة الإنسـان في تلّ الجياعْ.
فات تشرينُ.. ولم نكمل مراسيم الوداعْ..
كان حُلْماً رائعاً كالصيف؛ حرَّاً كالظهيره.

يهطل الفرسان من سيف الأمير إلى
فراشات الأميره.
يصنع الحذّاء وجهاً للشوارعْ.
يرتدي الليل ثياباً من بكاءْ
وأنا للآن لم أكتب حنيني.

سامحيني.
كيف أبني –ربما سبعين عاماً قادماً– من
ياسمينْ..؟!
ليس في الشارع وقتٌ لبناتٍ وبنينْ.
كلُّ وقتِ الناس للصبر فقطْ..



صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

التفاتة القمر الأسمر

شعر..بسام صالح مهدي

خمس قصائد

شعر: أديل برشيني

جنح الفجر

على جنح فجري أطيرُ
وبين يديكَ..
وخطوةِ حُلْم الغمامْ.
أنا صرت برقاً
يباغت عينيكَ
يخطَفُ لي من صنوبر روحكَ..
ومضةَ حبٍ،
لشمس تلاشت
بأفْق الندى.
وما بين دمع الغيوم
وبرقي
تدحرجتُ،
أطلقت وجهي سحاباً..
أحال أنامِلَ
جرحي شموعاً
لذاكرةٍ
تشعل النارَ
في خافيات الفضاءْ..
وتَغْني بصحو..
يُعيد البقاءْ..

همسة من القلب

تهادى طيفُكَ الحاني.
برفق ضمَّ أجفاني.
فسبحان الذي أهدى
له نوراً وأهداني.
رفيقَ الفكر يا روحاً
يراعش طيف وجداني.
تصافحنا بكت عيناك من إفراط أشواقي.
وتهنا في حكايانا.
وصرت معي كأحداقي.
فذكرانا مدى الرؤيا

فراشاتٌ لأوراقي..
نأيت اليومَ هل تسلو.
أليفي عطر نسرينِ.؟!
وفيما بيننا ودٌّ
وشوق منكَ يُدينني.
أَحُلْمُ الورد موعدنا
وكأس الهجر تسقيني؟

جرحي يرتدي

الحلم

أحسُّ..
بأن طيوفك قربي..
سحابة صيف بكت فوق أرضي.
فأنبتت زهراً
ولكنني.
حين أخفيت رأسي ببرقٍ..
عرفت..
بأن القطار توقفَ
حين هطول المطرْ.
تهيأ للبوح..
أوجعني الصمتُ..
والنشوة الفاترهْ...
فقلت:..
قليلاً من الوقت
ابقَ معي،
من نوافذ أوجاع عشقي
تسلَلَ شوقي..
تعثرتُ بالكلمات،
تمددت فوق الرحيل،
تبعثر ظلي..
وضاعت خطا الفجر مني..
تأوهتُ ساكبةً.
كيف أخمدُ ناري
وعيناكَ.. باردتانِ..؟!

لحظة التجلي

إنه اللحْم، أو قُلْ:
رذاذُ التجلي.
سأومض مثل كتاب،
يرى
ماءَهُ في السحابْ..
إنه الحلم أَوْ قُلْ:..
رذاذُ اليبابُ.
قد امتصَّ أوردةَ
الاغترابْ.
شقيقان نحن.
هو الحب كان..
وكان الإله
سؤالَ احترابي.
ونبضاً له في الغيابِ..!!
سأبدأ..
أسماء ناري..

كما الياسمين

يُطل من العين للعين

قبل السرابِ.

أنا نجمة في الكتابِ.

وأنت الصوافنُ

والباقياتُ التي

تمتطي متن هذا العباب.

رعشة الروح

لقد علمتني الحياة الكتابة،

حين تفجّر في أبجدية بوحي

لظاها.

كتبتُ على الرمل سري.

عشقت من النار صحوي.

ومن غير موتٍ

عشقتُ جنوني

ونِمْتُ على مفردات القصيدهْ..!!



صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

ذاكم دمي وعلي تشكيل النـهار

شعر...عبد الناصر حداد

حوار مفتوح مع المعري

شعر: حسان الصاري

الدهرُ صاغكَ مفردا والفكرُ فيكَ تجسَّدا

والعلمُ إنْ غامَ الطريقُ بجمرِ عينيكَ اهتدى

والخالدون وجلُّهُم جاءَ المعرةَ سُجَّدا

يتسابقونَ إلى لقاكَ فهلْ نسيتَ الموعدا؟

انهضْ فقدْ عَرَفَ الخلودُ سميَّهُ وتأكَّدا

***

قرأَ الزمانَ وجوَّدا واختارَ منه الأجودا

واستلَّ من كنزِ الدهورِ يتيمها.. وتقلَّدا

أعمى وأزعمُ أنهُ شامَ الحقائقَ جُرَّدا

نسرٌ وعيناهُ انطفاءُ الشمسِ في جفنِ المدى

رازَ العلومَ بعقلهِ وبنورِ فكرتهِ اقتدى

وامتاحَ من غَوْرِ الحقيقةِ صفوَها وتعمَّدا

ألفَ التشككَ والظنونَ ومن تحيرهِ ابتدا

وسرى بلا نجمٍ وحلَّقَ خلفَ داجيةِ الردى

يبغي الوصولَ إلى المصيرِ ليستريحَ ويسعدا

ويظـــــــلُّ يــــــرتعشُ الســـــؤالُ يُلـــــحُّ يعلـــــو مُنشــــــدا

هــــل بعـــدَ هـــذا العمـــرِ عمـــرٌ؟ أيـــنَ؟ جاوبـــهُ الصـــدى

هــــلْ آخـــــرُ العمـــــرِ الممـــــاتُ؟ أمِ الممـــــاتُ المبتـــــدا؟

مــــاذا وراءَ المـــوتِ؟ قـــلْ لـــي!! لـــنْ أظـــلَّ مقيـــدا

ســـأدقُ بـــابَ المســـتحيلِ!! أكـــانَ قبلـــكَ موصـــدا؟

حـــاولْ وغربـــلْ مـــا قـــرأتَ فقـــدْ تكـــونُ الأوحـــدا

ســـأقيمُ مـــن عقلـــي الـــدليلَ ولـــو علـــى حـــدِّ المُـــدى

حـــاورْ سِـــوى هـــذي الجمـــوع فجلُّهـــمْ أضـــحى عِـــدا

يتصـــــيدونَ الســـــاقطاتِ وينظـــــرونَ تـــــوددا

ويســـــددونَ ســـــهامهمْ وتضـــــيعُ أكثرُهـــــا سُـــــدى

مــــاذا.. أتنتجـــعُ العـــراقَ؟ لقـــد ضـــللتَ المقصـــدا

بغـــدادُ لـــنْ ترضـــى عليـــكَ ولـــو قـــرأتَ المُســـندا

حكمـــوا عليـــكَ علـــى الظنـــونِ ولا الـــدليلُ تأكـــدا

هـــم سِـــلعةٌ بيـــدِ (الشـــريفِ) وأنـــت تعشـــقُ (أحمـــدا)

(لـــكِ يـــا منـــازلُ) لـــم تكـــنْ إلا الســـعيرَ الموقـــدا

فرجعـــتَ تطويـــكَ الـــدروبُ إلـــى (المعـــرةِ) مُجهـــدا

واختـــرتَ أن تبقـــى رهـــينَ الـــدارِ حتـــى تُلْحَـــدا

وقنعـــتَ بـــالنزرِ اليســـيرِ ومـــا خلقـــتَ مُبَـــدِّدا

كـــوزٌ مـــن المـــاءِ القُـــراحِ وتنطفـــي نـــارُ الصـــدى

والأكـــلُ مـــا تهـــبُ الـــزروعُ بقولُهـــا لـــنْ ينفـــدا

وحصـــــــيرةٌ لـــــــمْ يُبـــــقِ منهـــــا الـــــــدهرُ إلا مقعــــــدا

نســـــلتْ كريشـــــاتِ النســـــورِ ومُزِّقـــــتْ حتـــــى الســـــدى

وســــــراج بيتـــــك مطفـــــأٌ!! مـــــا هـــــمَّ كنـــــتَ الفرقـــــدا

***

وقـــــعَ الحصـــــارُ (فصـــــالحٌ) رامَ المعـــــرةَ واعتـــــدى

لـــــمْ يـــــرضَ إلاكَ الشـــــفيعَ ومـــــا خُلقـــــتَ لتجحـــــدا

وخرجـــــتَ يســـــبقكَ الوقـــــارُ وهمـــــةٌ كانـــــت رِدا

ألقـــــى إليـــــكَ خراجهـــــا ورجعـــــتَ ســـــيفاً جُـــــرِّدا

تشـــــتفُ طلعتـــــكَ الجمـــــوعُ وصـــــوتُها الـــــداوي الحُـــــدا

هيهـــــاتَ يبطـــــركَ الحـــــراجُ وتســـــتطيبُ المـــــوردا

جـــــددتَ دنيـــــا المعتفـــــينَ فأنـــــتَ للعـــــافي نـــــدى

لـــــكَ فـــــي المعـــــرةِ ذمـــــةٌ الـــــدهرُ يحفظهـــــا يـــــدا

تبقـــــى المعـــــرةُ تســـــتعيدكَ حِكمـــــةً وتجـــــددا

هـــــي نســـــبةٌ للشـــــيخِ مـــــا نـــــاحَ الحمـــــامُ وغـــــرَّدا

أحببتهـــــا حتـــــى الجنـــــونِ وكـــــلُّ حُـــــبٍّ يُفتـــــدى

ضـــــمّتكَ لُغـــــزاً مـــــا اســـــتراحَ ولا أراحَ ولا اهتـــــدى

ســـــتظلُّ لغـــــزاً لا يحـــــلُّ وشـــــاهقاً لـــــنْ يُصـــــعدا

مـــــن ذا.. ســـــيجمعُ مـــــا جمعـــــتَ ولـــــو أغـــــارَ وأنجـــــدا؟

بحـــــرٌ وأخشـــــى أن أغـــــوصَ بلجـــــةِ أو أبعـــــدا

مـــــن أيـــــنَ مـــــا حاولـــــتَ ردَّك موجُـــــهُ وتعنـــــدا

ورمـــــاكَ للشـــــطِّ البعيـــــدِ علـــــى الرمـــــالِ مقيـــــدا

***

شـــــيخَ المعـــــرةِ دلّنـــــي غــــامَ الطريــــقُ وأربـــــدا

كنــــتَ الكبيــــرَ ولــــمْ تـــزلْ وســــواكَ ضـــاعَ وبُــــدّدا

لــــمْ تحـــنِ رأســـاً للطغـــاةِ ومـــا خُلقـــتَ لتســـجدا

تعنـــــو لعينيـــــكَ العصـــــورُ لتجتليـــــكَ وتُشـــــهدا

أنَّ الخلـــودَ ســـعى إليـــكَ ولـــم تـــزلْ متـــرددا

شـــيخَ المعـــرةِ لـــنْ أزيـــدَ لقـــد خُلقـــتَ لتخلُـــدا

❑❑❑

القصيدةُ

ترجُمُ الكائنَ بالنَّدى

شعر: أوس أحمد أسعد

-1-

بحفنةٍ من السِّرِّيةِ واللَّون
تؤسِّسُ البِشارةُ فكاهةَ المكان.
بالاتزان الحاسر ذاته،
تَفِدُ البشاشةُ البكرُ.
والسَّادرُ الضَّوء يبثُّ الرّهامَ:
فكرةً
فكرةً
يُحاك البَهارُ.
وثغرها انهمالٌ
تنابذَ والظِّلال
بألقابِ الرَّحيل..
للقناعِ/ الجسد،
لوثةُ المكاشفه.
وللكائنِ اللاَّحِبِ
فراشةُ
الانتظارْ..!!

***

-2-

الأفقُ على أقصاه
يهبُ الرُّوحَ
مسافةَ ريبٍ.
وأنا والزُّرقةُ صنوان
لعِراك واحد
لا يحرك
يُطلق نورسَ الاحتمال.
ولا
ظلمتي
ترتِّبُ المسأله.
عجباً
أَلِأَجْلِ
الأليف/ الجواب
تُوقَدُ الأسئله.؟!

-3-

مَنْ يُراقِصُ الأرض

من ظِلِّها؟

مَنْ يشدُّ الأيائل

إلى سهب عزلتها،

لتنهَبَ الصَّدرَ آهُ الهُطول،

ولتفرَّ الجداولُ

إلى ساحِها الرُّحبِ

في الذَّاكره.؟!

مَنْ يُراقِصُني من وُجومي.

أنا المُتناهَبُ بينَ الضَّفائر.

يُحوجُني الماءُ

لاقتناصِ السَّرائِر،

مِنْ جبَّة الملح،

لأزعمَ:

بالقلقِ الفطين،

وحروبه الغابره...

يُعلِنُ المشهدُ

رحلةَ الدَّائرة

-4-

إيَّايَ

يهجِّي للشَّكلِ ظلالَه

طقوسَ مودَّتهِ.

إيَّايَ

يمنحُ الوقت

شبابَ الحضورْ.

لا الشَّغفُ الحُلو

تستبيه الخلائقُ.

قصدُ آهي.

لا الدَّبيب المُنافح،

في خلايا الجماد،

خطوُ صمتي...

سأهمي إليه

أقصدُ الغابر

من أقاصي الأبدْ.

من لُجَّةٍ

تستميحُ يديه

في اقترافِ

الزَّبَدْ...

-5-

أسئلةٌ في الهواء

في النُّهود الخبيئةِ

في الخُطا والمطر.

في الحرائق.

والأفقِ.

والأغنيات.

زاهِداً

شكَّلته طيوفُ صلاة،

وأضْفَتْ

عليه سُجوداً

وغارْ.

مَصائر ملحٍ

وأشلاء ضوء

وصمتٍ

ونارْ...



عالم القصة

❑❑



رجل من هذا الزمان

قصة: عبد الحميد يونس

قذف برزمة الأوراق الثبوتية التي تؤكد أنه تحنك منذ الصغر تحت قبة وفضاء الحركة التجارية الحرة. فرع الدباغة! مطوحاً بها في الهواء، في واحدة من نوباته الانتقامية. ثم لم يكتف بأن مرغها أرضاً، كدلالة كافية للاحتقار والتسفيه.. بل جعل يدوسها برجليه ويقفز فوقها برشاقة نادرة، تكفي لمن شاهده يلبط ويخبط، ثم يدور كثور مربوط، كي يعتقد أنه يتعارك مع شياطين كثيرة لا تدركها العيون.

لقد قرر هذه المرة قراراً لا رجعة عنه:

(لن أبيح لنفسي أن تقيم وزناً لهذه الوثائق البلهاء، والمستندات والفواتير، وبدءاً من اللحظة سوف أكمل رحلة البحث عن دروب أرفع، تليق بإمكاناتي التي شوّهتها القوالب المتحجرة، والجلود المقددة.. لن أسمح بعد اليوم لأي من روتين الطرح والجمع، أو مكاتب التحقيب، أو زواريب الغرف الخلفية أن تمسخ روحي!!).

بعد أن انبطح فوق تلك الوثائق والمجلدات، التي طالما كانت غالية على قلبه، هادئاً بعد ثورة، مفكراً بعد اضطراب، وقد استعاد أنفاسه التي استقرت حول معدلها العام.. حوم في سماء خياله الرحب اعتراض مطاط، ثم تنزل بقوة لاصقة عليه:

(كيف سوف أتصرف إزاء جملة القوى التي تعودت أن تشد بي إلى أسفل، وقد استحكمت بمهارة خلف قدراتي الخاصة، لتخزها كما المخارز آناً بعد آن؟)

جعل يفكر بعمق، ويستعيد ما كان فكر فيه بعمقين قبل الآن، ويشد على صدغيه، ممدداً فوق فراش غير وثير من قراطيس، وكتب صادرة وواردة ومدورة من عام إلى عام.. إلى أن جاءه ما يشبه الوحي في هيئة خطاب موجه منه وإليه!:

مكانك أيتها العوائق! هذه المرة لن تستطيعي أن تلحقي بي، ولسوف أتركك وأرحل باتجاه المراتب المرصودة لصفوة العالمين. وأنت أيتها الحقائق التي طالما رقدت في أبراجها المنيعة، منتظرة بصبر دهري قلة من دهاة الفاتحين..! اصبري قليلاً، فسوف آتيك هذه المرة على ظهر قلم!! نعم على ظهر

قلم. لا سيما وأنه لم يبق ظهر إلا وركبته، على كل حال؛ ظهر واحد وأبلغ الكمال..!!

وجدها إذن! ومن يدري قد تكون هي التي وجدته، كما فعلت بـ"نيوتن" من قبل. ها هو يكز عليها ناباً على ناب، وضرساً على ضرس، مصمماً أن ينذر نفسه للدراسات النظرية والتأليف.

"هذا هو قراري الأخير!"

وطافت في مخيلته جيوش من الأفكار التي كانت شغلته دهراً، ربما مذ كان مراهقاً في الحلقة الإعدادية.

وعادت إلى الشروق مزق من عهود كثيرة، كان قطعها على نفسه وجهاً لوجه، تلك العهود التي نصت على أنه سيأتي يوم- لا بد أن يأتي- يستغل فيه قدراته بعد طول تبذير. وها هو ذا الآن، بعد تجارب بالعشرات، قد استوثق من حجم الطروحات الفكرية التي تأتيه غب كل دورة قمرية، أو اقتصادية.. لا فرق.

والتفت باتجاه الرفوف الملأى، فانصبت التعاويذ والتمائم التي كان جمعها في صندوق مصنوع من أحد جذوع شجر الخروب. لقد غادرت ثيابه الداخلية منذ ثلاثين عاماً ونيف، ثم نامت في هذا الحيز الضيق، ولم تقم طوال تلك السنين. في الحقيقة ليست التعاويذ والتمائم وحدها التي هبت من السبات الطويل، بل جرائد ومجلات كثيرة، شهرية ونصف شهرية، وسطوح كتب غافية تحت ملاحف النسيان، وأكوام كراريس دينية وتراثية، وسلال من مخطوطات مجهولة الأصل، ورثها عن جده لأبيه.. كلهم أجمعون قلقلوا عالم النسيان، وارتعشت منهم الهوامش والمتون، إلى حد أن بعضاً من كلمات عنيدة ثقبت جدران الورق الثخين. لقد نامت تلك الأمجاد داخل زمنها الراكد، وقرت فيه بصحبة العفن والعطن، وخامرها معه شك مكين في أنها لن تقوم بعد هذا أبداً.

وهكذا نهضت من مراقدها السطور، لدى تردد القرار الحاسم الذي تنزل على نافوخ "عامر بن معمر" كما تتنزل الأقدار. وقد قدر أن ما سمعه من جلبة وتصفيق ودوي- في الحقيقة- لم يكن إلا تهليلاً وتكبيراً، ند عن الشخصيات المطمورة بالإهمال وخيوط العنكبوت، في عمق ذلك الصندوق الخروبي العتيق، متفائلة بالقرار الحاسم الذي صدع به منتصف هذه الليلة الحامية الحالمة، بعد دراسة واسترجاع طويلين.

"سوف يعود للكلمة دورها الحاسم في التاريخ"

هذا بالضبط ما زوبع في دماغه، ثم انسرب بسرعة عبر شفتيه، ليصل تلك الوثائق والأوراق والكتب المهجورة، وقد فقدت أملها بالحياة.. وها هو صوت "المخلص" يأتيها واضحاً واثقاً، ومن الجهة التي تريد!

*

توجه عامر بن معمر بأنفه ناحية المدخل المغلق، لينسرب شعاع من دماغه عنوة إلى الخارج:

"ليت يشركني أحد بهذا الشرف الرفيع.. أو يشد من أزري!"

وتداخلت في مدى بصيرته الأفكار الصلبة، مع القوالب الرخوة، فأشكل عليه، وأعوزه الوضوح، ثم ماجت صور المخلوقات البشرية، التي حفظ أشكالها في ذاكرته، قبل أن ينتقي منها أحداً. ترافق ذلك مع اللحظة التي قر نظره مصادفة على الباب! فانزلقت بذرة الفكرة الأولى بحكمة قدرية مخفية، ونطق جملته التي شارك في خلقها، وعلى قدر المساواة، كل من الوعي واللاوعي.

"الباب!! هذا بيتي. وأشار إلى رأسه دونما انتباه، ولا بد من الباب!"

في الصباح الباكر، قبل أن يتسلل إليه الونى وتوافه الأمور، شرع يسجل المستلزمات التي يحتاجها كمفكر:

طاولة مكتب. كرسي دوار. أربعة دفاتر للتسويد السريع. مجموعة أقلام "بيك" مسطرتان. وآلة تسجيل..

وسجل في قائمة مجاورة: حاسبة. بوصلة. خارطة جيوليجية، معاجم في اللغات الحية، ثلاثة مجلدات في علم العروض وفقه القوافي..

ولما أحضر كل ما تقدم فيما بعد الظهر، كان راكم في الزاوية الغربية للمكتب، وبطريقة عشوائية، كتباً متناحرة الأصول والفروع:

العقد الفريد جوار تفسير الأحلام، وألفية ابن مالك مقابل فصوص الحكم، أجزاء من تاريخ الحضارة، خلف تغريبة بني هلال، وكتيب "رقائق الأترنج في دقائق الغنج"، فوق "لعبة الأمم".. ومن بين هامات الجميع سطعت جلحة "دارون" وقرود أصل الأنواع.

*

في طليعة التبدلات التي حصلت أوائل هذه المرحلة، جراء ما طرأ من تعديلات مبدئية في عالم "عامر الشبوحي" كانت الخلافات العميقة في وجهة النظر – والتي أخذت تتسع وتتعمق بينه وبين حليلته! حيث لم يتوصلا إلى نقاط جامعة، رغم العديد من جلسات الحوار بنوعيه: الحار والبارد! بعدئذ اقتنع كل من الطرفين أن الآخر إنما يتخبط في ضلال وتيه عميقين.

الواقع. لقد خارت آمال عريضة، كان عقدها كل منهما على شريكه، "فعامر الشبوحي" طالما أمل أن زوجته لا بد أن تقف معه وإليه، حيناً عن يمين تهيئ له سبل الراحة النفسية والجسدية.. وحيناً عن يسار يتوكأ عليها إذ ما يعز المعين، وحيناً ثالثاً من وراء، تدفعه إلى أمام كلما فترت همته، إيماناً منه بصحة ما زرب عن لسان نابليون ذات قيظ عظيم!.. لكنه تأكد أخيراً أنه فشل فشلاً ذريعاً في إقناعها بمشروعه الثقافي الحضاري الذي سيخرج عما قريب من تحت جبة الغيب. هذا المشروع الذي يتكفل بقلب أعتى المفاهيم رأساً على عقب!! ولم يفد في شيء كل ما استحضره من شواهد تاريخية للبرهان والتأثير، بدءاً بالرسول الكريم والسيدة خديجة.. وانتهاء بحكمته الاستدراجية التي ما مل من ترديدها:

"إن ما تبنيه المرأة في الرجل يستعصي على الهدم.. وما تهدمه يستعصي على البناء!!"

وحين طلبت منه صراحة، ودون موارية، أن يعدل عن مشروعه هذا الذي تتناهبه الاحتمالات من كل صوب، ويستبدله بما هو مجد- كما تعودت منه ذلك- فهي لا تفهم ما الذي دهاه، أو ما الذي ينقصه، أو يبحث عنه! وبالتالي لا تستطيع أن تشد من أزره، وهو يتوغل في أوهام تعسة، وأحلام ضحلة غريبة.

آنئذ بالضبط حدث الشرخ الكبير: آمن هو أن لا شيء يجدي مع امرأة حرون، لا ترى إلى أبعد من أنفها.. وتأكدت هي بالمقابل أن لا شيء ينفع مع زوج أرعن يجمح خلف السراب! فكان الحل:

"نرخي حبل الزوجية على الغارب!!"

*هكذا- رغم كل شيء- أحس الشبوحي أنه أزاح عن طريق طموحه حجراً لعيناً، أقسى من الصوان، كثيراً ما قطع عليه الدروب.. وغدا حراً غير مربوط.

هي ذي مرحلة أخرى تطل برأسها من خلف حجب الغد، تلوح وتبشر، مرحلة كان من الممكن أن لا تكون، لولا جملة ظروف ملائمة صدف واجتمعت، ثم ائتلفت ولم لا؟ أليس هكذا تجيء الولادات التاريخية، على غير ما نحسب أو نتوقع؟

*

عامر الشبوحي يتقدم.. والأبعاد التي تفصله عما يريد تتقلص.. أفسحوا له المجال أيها الفلاسفة والأدباء! إنه يتقدم بهدوء مثلما هي عادته، وتلك خطواته الناعسة تدلف باحثة عن موقع تحت الشمس.. ومن كان في شك من ذلك فلينتظر! وإن غداً لناظره قريب.

أقبل عامر بن معمر على عمله باستغراقة صوفية، طالما غرقها، بعد أن قرر الخلوة الصارمة، وكتب على مدخل الدرج عبارة مختصرة تؤدي الغرض:

"يعتذر الأستاذ عامر عن مقابلة أحد، نظراً لانهماكه بإعداد خمس محاضرات تحت عنوان: المحاضرات الخمس، في عنبرة الشعر ودباغة الفلسفة."

ومنذ الآن سوف تبدأ فكرة التفرغ للتأليف- التي رهن لها نفسه- تثمر، وعما قريب ستلوكها الأسنان، وتتذوقها الألسن، مستمتعة بمذاقها العنبري.

في هذه المرحلة فعلاً لم يعد يظهر كثيراً، ولا يشاهد خارج "الحوش" بتاتاً، كما أنه لم يعرف أحد على وجه التحديد الكيفية التي بها يشتغل. لقد أحكم إغلاق النوافذ والأبواب، وأسدل الستائر، حتى غدا كلغز يتكور على نفسه، منعاً لتسرب أي سر يخص عملية الإبداع التي حصرها بين الجدران. لكن ذلك في الواقع لم يمنع المتكهنين أن يتكهنوا، ولا الراصدين أن يرصدوا، أولئك الذين يهتمون بمتابعة التطورات الارتقائية للأستاذ الشبوحي، من خلال ما يمكن أن يسمع عبر الثغرات المتاحة، في الأمسيات التي يهبط فيها الإلهام بخاصة.

أصوات أقرب ما تكون إلى الجري السريع، ترد آذانهم المنتصبة.. ولهاث أشبه بلهاث

المتسابقين يمرق قدام نواصيهم المتهدلة، عدا أصواتاً أخرى تشبه الجر، أو الكشط، أو التهشيم، مصحوبة بنغمات موسيقية تملأ الرؤوس، مرفقة بإنشاد قصائد حماسية لشعراء فحول، عاشوا تحت قبة الشعر، وما ماتوا.

وما كان الأستاذ عامر يطل من شرفته إلا وقتما يدخل الآخرون في سبات عميق، فيبدو لمن ينجح في لمحه، بشعر منفوش، ولحية كثة، وبجامة وقورة، كأنه مخلوق انفلت لتوه من إحدى صفحات الملاحم، أو رقم الأساطير!

*

عامر الشبوحي بات ينام النهار، ويقوم الليل، وقيل بأنه يمتلئ في النهار، ثم يفرغ في الليل!

ستة أشهر من الانقطاع الإيجابي الفاعل، كانت كافية لأن يدون الأستاذ عامر جزءاً مناسباً مما تنزل عليه في أمسيات حامية.. وهكذا بعد أن قبض على عنق المقدمات النظرية الأساسية لـ"عنبرة الشعر، وشعرية العنبرة" سمح لنفسه بالخروج التدريجي من عزلته المحكمة. ثم تجول على مسافات قريبة، ثم ناقش على موائد ومناضد المناقشين والمتأدبين الذين حبلت بهم الاتحادات والمنظمات شرعاً. وشرفات المقاهي والربصات سفاحاً.

ودخل عامر الشبوحي سوق الإبداع، وإمعاناً منه في الدخول، كثيراً ما كان يستوقف أنماطاً من عابري السبيل، ليطرح في وجوههم المرتابة بعضاً من أسئلته المحيرة، في قالب بيت من الشعر الموزون غالباً. حتى لما يراجع حساباته ليلاً، يدون ما كان اصطاده من أجوبة جاءت من قرائح شاردة إبداعياً.

ثم بعد، غاص في مخاضة النثر المسجوع، ثم عام.. وعام ثم غاص.. وها هو يروح ثم يجيء، حاملاً محفظته الأدبية التي يرقد فيها دائماً نسختين، كحد أدنى، من مسودات كثيرة تراكمت لديه. يخرجها- أو بعضها- على مهل، عندما يستقر به المقام في قيلولات ما بعد الظهر بخاصة، ثم يولج أنفه بين السطور إيلاجاً، لا يخرجه إلا أن يعب من غليونه فنياً.

ولطالما شوهد الشبوحي يربت بطرفي أصبعيه- السبابة والوسطى- على فم الغليون، بشكل متلاحق، موقعاً ذلك بقبقبة مموسقة من شفتيه، ورفات فاترات من كلا جفنيه، مبيحاً لزمر الدخان المرموز أن تنطلق على دفعات منتظمة من جوف فتحتي منخريه، ليتناوب الجميع مع دفقات أخرى كروية التكوين، تفر من أقصى زاوية الحنك، وقد زاوج ما بين التكشير والابتسام مزاوجة، لا تسمح لأحد أن يفرق هذه عن تلك! عندما يُرى في مثل هذه الحال فهذا يعني أن طاحونة الإلهام الشبوحية تكون بلا شك مأخوذة، وهي تطحن، أو تذري، أو تنخل إحدى الأفكار المطروحة في بيدر خياله الوسيع.

هذه الصورة هي أيضاً علامة من علامات ثلاث تنبئ أن الأستاذ آنئذ يطبخ فكرة مسبقة، أو يسلق بيتاً شعرياً، أو يحمر على نار إبداعه مسألة من المسائل بعد أن نضجت، وها هو يحركها تحريك

العارف الخبير، لتهمد طيعة بعد عناد.. حتى إن هذه- أي الحركة الغليونية- تستدعي تلك- أي الحركة الفكرية- أو إن تلك تستجر هذه.. باختصار: هناك علاقة عضوية بين الاثنتين فلا تنفصلان.

هذا وحده ما يفسر السر الذي كان يدفع بالأستاذ عامر ليتوقف فجأة منتصف الطريق، و الحديث، فيرمي ما بيديه، أو ما في رأسه، ثم ينتزع غليونه من تحت حزامه، ويشرع يطبطب بغرام، مستسلماً لنشوتين اثنتين.

*

رفض الشبوحي رفضاً باتاً، ما كان تقدم به مدير المركز الثقافي في المحافظة، عندما عرض عليه إمكان أن يحاضر في بعض المسائل التي كرس لها اهتمامه، رغم أن الشبوحي عينه هو من كان أوحى لأحد أصدقائه المقربين مراراً، كي يلتمس له ذلك مستميتاً كي يشيد به غيابياً، كوجه أولاً، وكموهبة تحتاج إلى منبر ثانياً.

أما لماذا رفض ذلك، فهذا ما يثير العجب. ومن يدري! فقد يتوضح الأمر لاحقاً، ربما من خلال ما سينفتح من فتوح في دهاليز طباعه الغامضة!

رغم ذلك كله فقد بات الأستاذ عامر يشير عرضاً، إما تسنح له سانحة، إلى لقاءات له تتم مع لفيف من أقطاب الفكر المشاكس، الذين يأتونه للعراك النظري، أو يذهب هو إليهم للتناحر لا فرق. وكثيراً ما كان يركز على موضوع بعينه، ملمحاً أنه أحد محاور الخلاف، أو النقاش الذي جرى منذ أيام لا غير.

ولم تكن تنقصه الحماسة، ولا النفور، وهو يهجم على أعمدة الفكر الحديث بخاصة، متهماً إياهم بضيق الأفق أو الجهل غير المرغوب فيه، فيبدو آنئذ لمن يستمع إليه وكأنه قد ركب ظهر عصره وأرخى رجليه!

(ما العمل..؟ لن تستطيع أن تبني نفسك إلا مما تلتهمه من الآخرين! هذا هو منطق الحياة المتوحش.. لكنه الحقيقي!!)

كذا سوف يسر مراراً إلى أخص مساعديه، في زمن قادم على الطريق.

إن من يرى إلى الأستاذ عامر الشبوحي وهو يعارض، أو يفند، أو يشك، سوف يستولي عليه ما يشبه اليقين بأنه لدى الأستاذ عامر عشرات المجلدات في هذا العلم أو ذاك، بخاصة عندما ينصح بالرجوع إلى محاضراته المدونة، والتي أعطى لكل منها اسمين اثنين، معززاً بذلك مقولة السبق الساحق، تلك المقولة التي يجب أن تستقر في أذهان الحاضرين الذاهلين.

خمس محاضرات لم تزل في طور التسوية بعد، قلبت الرؤوس، وأقامت الدنيا وأقعدتها، لم تطبع، ولم تقرأ ولم تسمع، يحملها في عمق حقيبته أينما رحل، وحينما تؤاتيه الفرصة يفرد بعض صفحاتها.. ويعبس! أو يهز رأسه ويبتسم، أو يقلب إحدى شفتيه أو كلتيهما، طرباً لنواة فكرة شرعت تنتش في هذه الزاوية أو تلك، على نغمات طبطبة غليونه المنتصب!

وإذا كان بالفعل قد رفض رفضاً قاطعاً أن يلقي محاضراته، أو بعضها على الأقل.. فإنه من ناحية ثانية، قد اتخذ من رفضه هذا مناسبة ملائمة للتندر بأولئك الذين يسعون إلى التمويه، أو التزييف، أو الخداع، من خلال حجم الادعاء والمبالغة التي يلبسونها.. طالباً من المثقفين المهووسين! والمتكلمين المقروقين، أن يرأفوا بالعباد ويتقوا الله فيما يفعلون.

*

جاء حين من الدهر اقتنع بما لدى الشبوحي أحد المعجبين بتأثير جلسات مغلقة عديدة. هذا المعجب نفسه هو الذي كان يرقب حالة الأستاذ الإبداعية عن كثب منذ طورها الأول.. بل قبل ذلك بكثير! ويقيس بالتقدير الفراسي درجة حرارة الانفعال البلاغي، ثم ينفعل بدوره ويهتاج تفاؤلاً بالغد.. حتى لما اختمرت قناعاته ونضجت، أعلن انتماءه إلى "المدرسة الشبوحية" أسوة بالفرودية، أو الماركسية، أو الناصرية!

هكذا تكون ولدت من غير ما رحم، ومن خاصرة تلك البلدة المتواضعة، بلدة الزعفران، مدرسة بقطب وحيد، وبرفقة مساعد يجتهد كي يمتلئ بطروحاتها المبدئية.

لقد جاء في وثيقة الائتلاف والدمج ما يلي:

"من الآن فصاعداً كلانا- نحن الموقعين أدناه- كون مكتمل! والأصح، كون على هيئة ذرة هيدروجين! أمثل فيه- أنا الشبوحي- النواة، العنصر الثابت. وتمثل فيه أنت- المساعد الأمين- الالكترون، العنصر المتحرك.. كون خرج من لجة العماء في هذه البلدة السعيدة، إلى ساحة الوجود بالفعل.

أختص- أنا الشبوحي- في الخلق والإبداع من خلال الغوص في ساحاتي الباطنية. وتختص أنت- المساعد الباب- بالجري السريع حولي، بحيث تمسح في دورانك هذا، البلد بقضه وقضيضه مبشراً بالمنهج الشبوحي.. وعسى- أنت وأنا- أن نشع، ثم نضيء، ثم.. لا ننطفئ أبداً!!"

إثر الاندماج الموفق، قرر الأستاذ الشبوحي ان يقبل بإلقاء أولى محاضراته المكتوبة سجعاً، بالتعاون مع المساعد الأمين، شريطة أن يبدأ هو الكلام، ثم ينهيه. وما بين هذين القطبين، يمكن للمساعد الملتزم أن يطرح أفكار المعلم، ويتوسع في شرح مغاليقها، مرفقة بهزات متتالية من رأس الشبوحي، كدليل واف على أنها نبعت من دماغه حصراً محصوراً.

لكن ما حدث عقب المحاضرة مباشرة، جعل الشبوحي يتوقف طويلاً قبل أن يقبل على تجربة ثانية!

إن الإسهال العنيف الذي أصابه، كان من السطوة بحيث إنه حافظ على سيلانه المتقطع واحداً وعشرين يوماً بالتمام، لم تجد معه كافة الإجراءات العلاجية، بما فيها تسخين أحجار بازلتية سوداء، كي يجلس عليها المعلم!

وفي فترة النقاهة التي أعقبت ذلك، أسرع الشبوحي وتلميذه يسترجعان ذكرى ما قدما من

فتوح أمام الجمهور.. لأنهما خلال فترة السيلان، لم يستطيعا تبادل الكلام، ولا الحوار، ولأن أصواتاً مختلفة اللهجات كانت تبرد عليهما حرارة النقاش!!

وأعادا إلى الذاكرة حدث المفاجأة المرتدة، والتخييل، وأجواء التلاقح مع الحضور.. وواقعة السقوط:

كان سقوط الأستاذ عامر، منتصف المحاضرة بالضبط، مغشياً عليه، مرعباً بالفعل. حتى لما أفاق، وجعل يهلوس بكلام مرفوق بحركات غريبة، لا تتناسب كثيراً مع مقامه كزعيم. خلال ذلك كله كانت تنخفض درجة حرارته، ابتداء من طرفيه السفليين، ثم تنتشر البرودة نحو الأعلى، حتى لما تصل دماغه تسخن! فتعود مرتدة نحو الأسفل.. إلى أن تبلغ مرة أخرى قائمتيه. وهكذا دواليك؛ موجة إثر موجة، واحدة من حرارة تنتشر بطريقة المد.. وأخرى من برودة تنتشر بطريقة الجزر. وغداً يشاهد بقعاً سوداً، وبيضاً، وأشباحاً خرافية ترفرف في مساحة الرؤية المتاحة لعينيه.

*

وبعد التمحيص حرنت في ذهن المساعد قناعتان، جعلتا تترسخان بعد كل ضرب من الأعراض جديد، قناعتان لم يستطع أن يدحرهما؛ إحداهما أن هذه المظاهر الغريبة لا تصيب عامة البشر، بل النخبة حصراً. أما الأخرى، فهي أن الأستاذ المعلم لا يمكن أن يسلم من الأذى إذا ما حاول أن يصعد المنبر ذات يوم.

وتماثل المعلم للشفاء بعد أقل من ثلاثة أشهر، ثم عكف يراجع ويقارن ويحلل النتائج التي ترتبت على محاضرته الغابرة مؤكداً لمساعده أنها بلغت من الدقة والجدة مبلغاً يؤهلها بجدارة لأن تكون منطلقاً صارماً لسلسلة من الملاحم المعاصرة، يطرح فيها ما لديه من حقائق خافية عن الأفهام.

ونسي وهو يتحمس لجدوى التواصل المنبري في تخليق بؤرة رائدة.. نسي الاضطرابات الهضمية التي ألمت به إثر المحاضرة الأولى مباشرة، وأنقصت وزنه بمقدار النصف تقريباً. وحين انتبه للأمر كانت نبضت لتوها فكرة جهنمية في رأس المساعد، بدا وكأنها هبطت إلهاماً دونما تخطيط، فسارع إلى شرحها، وتبيان فوائدها للمعلم، الذي أسرع بدوره إلى الثناء والتشجيع:

(ما رأيكم– دام فضلكم– أن نستقدم المركز الثقافي بدل أن نذهب نحن إليه! وذلك بأن ندعو إلينا عدداً مميزاً من المثقفين المختومين، للحوار الديموقراطي دورياً.. وبما أن أمثال هؤلاء الرواد لا يهتمون بمسائل الإبداع والفكر فقط، فسوف نقنعهم بسهولة من خلال لفت الانتباه إلى موائد "ذهنبطنية"، تقيمونها سيادتكم على شرف حضرتكم!!؟)

هكذا شرعت "الرابطة الشبوحية" تأخذ سمتها كتوجه حميد في دنيا النتاج بشقيه. وبدءاً بهذا التطور الأخير سوف تتبوأ حجماً وموقعاً لائقين في اهتمام وأحاديث الجماهير والغوغاء سواء بسواء. وصار الأستاذ عامر يفتتح كل جلسة بجملة لا يعدل فيها بكلمة واحدة.. جملة ينطقها بصوت واضح، ولهجة وقورة، ودفقة حنان:

"يسرني أن ألتقي هذه النخبة المثقفة والذواقة لأطرح جملة من المسائل الكبرى.."

وبعد أن ينهي كلامه الذي يستغرق دقيقتين على الأكثر، يقترح أن تدور الأحاديث بشكل حر، وحول أي موضوع، فلا يعود يتدخل في شيء، وكثيراً ما يدركه ملك النعاس، فيترك النخبة برعاية ساعده الأيمن ويعتذر، لأن فكرة بليغة ألحت عليه، ولا بد أن يدونها، فيذهب إلى سريره لينام ملء جفونه، هادئ البال، أو يضرب في الأرض متخفياً بقالب مستعار!

هكذا بات تقليداً راسخاً كالجبال برنامج الرابطة الشبوحية، وبما أنها كانت تعقد اجتماعاتها مساء الأربعاء حصراً، فقد أطلقوا على هذا اللقاء الدوري وبالاتفاق: الأربعاء الشبوحي!

لقد كان المنتسبون يكتفون بالخطاب السريع والبليغ الذي يفتتح به التجمع زعيم المدرسة، ثم يتحول اللقاء إلى جلسة سمر ديموقراطي مفتوح، يحمدون معه الله تعالى الذي هداهم سواء السبيل: إلى هذه الأماسي الدسمة.

*

تفتق ذهن المساعد الأول عن فكرة جديدة، طرب لها عامر الشبوحي طرباً شديداً، ونال بها عن جدارة لقب: النائب الأول والأخير! هذه الفكرة وإن كانت بسيطة في ظاهرها، لكنها من حيث الفعل والتأثير هي السحر عينه. وتقضي في ألا يبدأ الشبوحي حديثه الدوري مباشرة، لأن هذا فيه ما فيه من إجحاف بقدره كرائد كبير.. لا بد من تقديم لائق، يتكفل به المساعد.

وهكذا منذ ذلك التاريخ، صار يبدأ اللقاء بكلمة رسمية تسبق خطاب الشبوحي وتمهد له.

"أيها السيدات والسادة! يسعدني أن أقدم لكم، بكل الإجلال والاحترام عميد المدرسة الشبوحية، وسيد مجلس الأربعاء الشابح، ومؤسس رابطة التجمع المشبح، وصاحب الفتوحات الخمسة في: فلسفة الشعر وشعرية الفلسفة، الأستاذ المعلم عامر معمر الشبوحي المبجل!!"

ومع دوي التصفيق والهرج يتقدم القائد بهدوء رزين مرفقاً خطواته المتعثرة جراء الحمل الثقيل الملقى على كاهله، بميل واضح من جذعه إلى جهة اليمين، يقابله ميل مماثل من عنقه على جهة اليسار.. قالباً صفحة وجهه المهيب نحو العلى بزاوية ثلاثين درجة زيادة عن المعدل المألوف لدى العامة. وحينما يصل صدر المجلس ينتصب الجميع وقوفاً، فيحدق إلى الوجوه الساجدة إطراقاً خاشعاً، زمناً يطول أو يقصر، حسبما تفرضه ضرورة التأثير والتوصيل. وبعد أن يأتيه ملك العبوس فيعبس، يتفوه بالكليشة التي آلت إلى شعار حفظه التلاميذ طراً. ولا ينسى أن يشكرهم على جهودهم المستمرة في متابعة الفتوح الشبوحية، المصاغة شعراً، أو سجعاً في غالب الأحيان، ونشر ألغازها، وشرح عويصها في المحافل والمجامع، والمعاهد والجامعات:

"إن التاريخ– أيها الجنود البواسل– لن يغفل عما تصنعون!"

عند هذا المستوى من التطورات، سيعدل الشبوحي من سلوكه مع التلاميذ المريدين، وبدءاً بهذا الحد ضبطاً سوف يكتفي بخطاب الافتتاح، ومن ثم يغادر مباشرة، بعد أن يطلب من الجميع أن يتوجهوا بأسئلتهم واستفساراتهم إلى الباب! لأنه قد حاز نهائياً على ثقته. وإن طرأ خلاف أو

إشكال، إزاء رمز من الرموز، فهو على استعداد أن يزيل كل لبس، في رسالة مكتوبة يوجهها إلى مجلس الأربعاء القادم، لتتلى عنه بالنيابة!

ليس من قبيل المعجزات- بعد هذا- إذن، أن طارت شهرة عامر الشبوحي طيراناً، وغدا ينقل الناقلون ما يقدرون على حمله من دواعي الدهش، أو العجب، أو التقريظ.. ولم يخرج عن منطق الأشياء حتى إقامة مباريات في سرعة الهياج التأييدي، أو المديح الحماسي، في هذا الزاروب أو ذاك الزقاق.

لكن القفزة الحقيقية كانت هي التطور الذي صار إليه رواد مجلس الأربعاء أنفسهم. هذا التطور عينه الذي حطهم- لا كما يتوقعون- في أحضان إيمان دافئ، ثم حام، ثم شرس بالمعلم. وتدرجت الرؤية لديهم من باصرة.. إلى عوراء.. إلى عمياء، فضربت صفحاً عن البداية المترددة، وأحياناً المخاتلة، التي استمرت إلى حين. وما عاد هذا الإيمان يهزه غياب عامر الشبوحي اللافت. على العكس! ساهم تواريه في تسهيل عملية تغليفه بالألغاز، وبات كلامه النزر النذير، الذي يعد على الأصابع في الجلسة الواحدة، أقرب ما يكون إلى شيفرة أدبية فلسفية، تستدعي بلا انقطاع حضور الباب للشرح والتفسير.. ذلك كله عملياً بات من أسباب التحول المضاعف الذي عصف بالجميع.

إن ما خرج من أفواههم كلاماً طائشاً، أو لغواً جزافاً، ذات يوم، ما لبث أن عاد إليهم مرة أخرى، بعد أن دار دورة كاملة في جغرافيا البيئة السكانية، وفعلت فيه القرائح المشتاقة إلى مخلص ما فعلت.. عاد إذ ما عاد، مغمساً بنكهة الشوارع والأرصفة، وشطحات الخمارات، ونشرات أخبار المقاهي، وعطن المؤسسات.. عاد حقائق خالصة لا تقبل الطعن ولا التشكيك. والتلاميذ بدورهم يسرعون إلى التصديق، ثم التأكيد، ثم إلى المبالغة من جديد، وهكذا دواليك.

ومع الأيام التي توالدت بطريقة التلقيح الذاتي، غدا عامر بن معمر الشبوحي فيلسوفاً محروساً بحراب علم الكلام، وفقه القوافي. يكفي حضوره أين حضر كي ينفخ جذوة الانتعاش في الصدور، وجمرة الخيال في قصائد ومواهب الموهوبين الصاعدين.

*

جاء على لسان المساعد الأمين، أن الشبوحي المعلم بدءاً بالانعطافة الأخيرة، طفق يغير في مجاري مياهه التي حفرتها تواريخ وأحداث وتجارب كثيرة في سيالة العمر، حيث وجهها لتهدر في مسارات جديدة نحو غايات قصية، رسم أبعادها- بعون من القدر الحكيم- بصبر وأناة. وحتى يتواءم وهذه المجاري خارجاً وداخلاً، بات يبدل في العلامات التي كانت إلى وقت قريب من أخص خصائصه.

لن يرى بعد اليوم إلا بزيه القيادي الكامل، معطراً نظيفاً، ولسوف يهجره الضحك بصوت ظاهر إلى الابتسام بصوت مقدر.

"وداعاً يا أيام الهذر!"

أما أن يلتفت إلى وراء بعد أن عزم إلى قدام، فهذا من رابع المستحيلات، حتى لو قصفته المدافع الثقيلة!

"إن من يدلف على أمام لا بد أن ينسى الخلف"

حكمة رددها نيابة عنه بابه الفطين، كواحدة من كومة حكم أملاها في جلسة واحدة وحياً.

وأظهر عامر الشبوحي من الصرامة في التبديل والتعديل والتطوير، ما يدعو إلى القلق! أما طريقة إجابته على ما يطرح من أسئلة، فقد انقلبت بدورها انقلاباً فذاً، ففي منتصف هذه المرحلة- وبالتحديد في ذروتها التي استمرت أسابيع عدة- طلق الكلام الصريح طلاقاً بائناً بينونة كبرى، فما عاد يجيب إلا على الأسئلة العويصة حصراً، وبحركات من حاجبيه، أحدهما أو كليهما أو شفتيه، مطهماً أو زمهما أو رخيهما، وربما بنخرات من منخريه، فتحتيهما! يحمل ذلك كله مداليل منوعة تبعاً لقرب السائل وبعد السؤال.

وأمام كل حركة خفيفة، أو عنيفة، بطيئة أو سريعة، من أحد أعضائه التي نابت مناب اللسان.. ينبري الباب فيشرح ويشرح، حتى لما يثلج الصدور، ويملأ خزانات العقول.. يتلفت الحاضرون بعضهم صوب بعض، ويتبادلون علامات التعجب، متأثرين إيجاباً بعمق أفكار الأستاذ عامر الشبوحي، ودقة معلوماته. أما من يبش له الحظ فهو ذاك الذي يسمع المعلم ينطق كباقي البشر الفانين، خارج حدود الحركات التعبيرية، أو الرمزية، بعيداً عن جلسات الأربعاء التي خصها تلاميذه النجباء.

*

من أخطر الطروحات الفلسفية التي طلقها الشبوحي، ما جاء تحت عنوان: "مقتطفات من نظرية كشط اللغة" التي نقل الحديث عنها الباب المتابع. وقد أراد بها- على ذمة الباب طبعاً- أن يضرب اللغة البشرية بحائط الصمت احتجاجاً:

"إن اللغة التي تستعملون في الهذر، فقدت قدرتها الخالقة! التي كانت لها في الزمن البعيد!"

"إننا باللغة وحدها نستطيع أن نفعل ما نريد!!"

"يكفي إنسان اليوم فحشاً أنه أهان اللغة، وأساء استغلالها، فضيع من حيث لا يحتسب أعتى قوة بين يديه"

"عدد قليل من المتصوفة الكبار، والقديسين، والفلاسفة، أدركوا هذا السر.. وما صيامهم أحياناً كثيرة عن الكلام، إلا محاولات مخفية الدلالة و.. يائسة! لتخليص اللغة من دنس مديد. وهو أي- صيامهم- محاولة حميدة للحفاظ على سر كبير، وتوصيله للأجيال القادمة.."

"إني أتلقفه منهم"

عند هذا المستوى يزاح الغطاء الداكن عن مدلول عبارة وردت في غير مكانها عمداً، توجه بها إلى تلاميذه قبيل الانعطاف الأخير.

"صوموا من فوق!!"

ليشير إلى علمه بصومين اثنين: واحد من تحت، للمعدة، وتتمسك به الغوغاء والجماهير الغافلة.. وآخر من فوق، للرأس، باعتباره مستودعاً للفكر، وتتمسك به القلة المستنيرة- الصفوة!!

"إن الشبوحي المعلم يشقى- كما ترون أيها الأخوة التلاميذ- كي يعيد إلى اللغة البشرية قدرة الخلق، حتى بمعناه المادي!!"

من هذا المنطلق العميق، كاد ينعدم كلامه، وتحول إلى الحركة الرامزة، والإشارة الخاطفة، عسى ينجو بلغته من عفن ملأ العالم، تاركاً شرح وتأويل مقاصده إلى مساعد فطين..

"لم يسرق الإنسان القديم النار فقط، بل الكلام أيضاً! كان الكلام في زمن ما قبل التاريخ من صفات الآلهة حصراً، ثم انتقل فيما بعد سرقة إلى الجنس البشري.

وإذا أحسن البشر استخدام النار- كواحدة من المسروقات- فإنهم ضلوا السبيل مع اللغة التي يتكلمون"

"من يدري، قد ينقضي العمر قبل أن أصل، أو أقبض على السر.. لكن لا بأس، إن ما سأخلفه فيكم- أيها الجنود البواسل- لن يضيع، فقد يأتي أحد منكم، أو من ذريتكم بعدي، يتكفل بتحقيق ما لم يسمح به العمر القصير!"

*

عندما أقبل الأربعاء الشبوحي هذه المرة، أقبل مصحوباً بحضور التلاميذ طراً. ودخل الاثنان- الأربعاء والتلاميذ- على استحياء أول الأمر، ثم فغرت الأفواه، ولم تنطبق حتى سارع الباب المساعد إلى إغلاقها من خلال عملية الشرح في خطاب موسع بليغ:

"أيها الإخوة! أربعاؤكم سعيد. وبعد.

تسهيلاً لما سوف يُلقى على عاتق التاريخ، في المستقبل غير المنظور- لكنه المؤكد- وحفاظاً على كل الآثار المادية التي لها علاقة مباشرة بزعيم المدرسة الشبوحية، بدءاً بأدواته الشخصية ومستعملاته، مروراً بالغليون وعدة النفخ عموماً.. وانتهاء بغرفة النوم، والجلوس، والمكتبة، وأثاث البيت.. قررت- أنا المساعد الأمين- ومن موقع المسؤولية التي خصني بها القائد، أن أجمع كل ما تقدم، لأجل أن أحتفظ بها وأحفظها- كلاً على حدة- في صناديق محكمة الإغلاق، مرفقة بشروح وافية عن علاقتها بالزعيم.

سوف أرتب تلك الحاجات أيها الأخوة الأربعائيون- ثم أودعها بصناديقها إحدى الغرف التي لن يدخلها مخلوق بعد الآن، خدمة للأجيال القادمة على الطريق.

هكذا سوف تبقى في مطارحها منتظرة اليوم الذي تخرج فيه كنوزاً ليس لها ثمن، فتعقم وترقم، ثم تتربع بيوتاً زجاجية داخل المتحف الوطني، كذكرى تحمل رائحة عالم خرق الزمن، ثم أبحر فيه على ظهر مركب من مراكب الخلود..

لذلك أيها- الجنود البواسل- بدءاً بتاريخ هذا الاجتماع، سوف نعقد لقاءاتنا الدورية خالية من أية زينة أو كساء.

واستلهاماً من تعليمات الشبوحي الحكيمة، ارتأيت- أنا الباب- أن أقدم لكم- أيها الجنود البواسل- اقتراحاً بهذا الخصوص:

أن ينقش كل منكم الحرف الأول من اسمه، وتاريخ انتسابه إلى المدرسة الشبوحية، على الحائط الذي يستند عليه مباشرة. لأنكم- وبكل تواضع- سيصيبكم رذاذ من الخلود "المجلمش"، وسوف يبحث عنكم وفيكم الدارسون، كأسماء هيجت تعاليم القائد، بعد أن تبنتها قنديلاً في الحياة، ونبراساً بعد الممات.

ألا ما أجمل أن تجد ظلالكم الأجيال القادمة، في هذا البيت الخصيب! قريباً جداً من مسقط رأس زعيم عصره: عامر معمر الشبوحي!!

لقد حملني القائد بهذه المناسبة خبراً لأزفه إليكم، وهو أنه يفكر جدياً أن يذكر أسماءكم، مع نبذة مفيدة لكل منكم في كتابي الذي ألفته عنه: "الورد الفوحي في تنشق رائحة إبط عامر الشبوحي" الذي سوف يحفظ بدوره في أثمن الصناديق، مقمطاً برقائق الذهب، وخصلات من شعر لحيته المباركة.

*

لا أحد يدري على وجه التحديد ماذا كان يزوبع في خيال "الباب العالي" قبل الدعوة الرسمية التي تلقاها "العلامة عامر الشبوحي"، ليتفضل مشكوراً إلى إحدى كبريات الجامعات في العاصمة، لأجل أن يحاضر- حسب منهجه تحديداً- في الوفود المشاركة في "مؤتمر فلسفة الشعر المعنى". وقد يكون الباب عينه يتخبط بالفعل في حالة من الاضطراب، والتشويش في الرؤيا، مبعثها سرعة وعمق التطورات الأخيرة، التي يراقبها عن كثب، ويتوهم أنه يحركها بمحراكه.

وما كان يدري إلى أين تسير به وبسيده الدروب، ولا النهايات التي سيقران عندها! لكن الآن، وبعد أن شاهد بأم عينيه الدعوة الرسمية، غدا يميل إلى الاعتقاد بأن الأمور ستتعقد جداً، بحيث أن ذهنه- الذي لم يكل حتى حينه- سيواجه ملابسات ما كانت لتدخل في الحسبان، وعليه فيما يبدو من اليوم فصاعداً، أن يشحذ خياله، ويسن حدسه، ليواكب الاحتمالات الشبوحية، التي لن تجد غيره أحداً يتحدث عنها أو يشرح مغاليقها، على الأقل خلال دورة الزمن في جزئه المنظور.

"يبدو فعلاً أنها أقلعت المدرسة الشبوحية!! وغدت حقيقة لا ينقصها السطوع. لن تستطيع قوة في الأرض أن تحد من انطلاقتها الجامحة.. أقلعت مبتعدة عن قوى الجذب والدفع، التي كانت إلى حين قريب تفعل فيها ما تفعل.. وإذا كنت قد بدأت- حين بدأت- أحرك، أو أحوم بمنتهى المهارة والدهاء.. فإنه منذ هذه اللحظة- الرسالة، لا خيار أمامي. لا بد من أن أغير ما في نفسي، وأبدل مواقع الأشياء الثابتة والمتحركة على حد سواء!"

"كيف حدث ما حدث؟ وكيف يحدث ما يحدث؟ وهل سيستمر يحدث؟ أسئلة ثلاثة محيرة

يواجهها المساعد كل حين. وإذا كان جوابه على الأول منها سهلاً نسبياً- أو هكذا توهم طوال الزمن المنصرم- فإن الاثنين الباقيين يبدوان ولأول مرة أكبر منه بكثير!

طفق الباب، على غير عادته، يخلو بنفسه الوقت الطويل، ويعيد ترتيب شريط الأحداث والأشياء كما عرفها بالضبط، وأمام كل مفصل كان يتأكد من ميله وزاوية توضعه.. لكنه أبداً حينما يوصل الحلقات جميعها بعضها ببعض، تصل السلسلة إلى نهاية تصيبه بالدوار. فيعود يفك من جديد ليركب من جديد! وهكذا دواليك..

(ترى هل كان الشبوحي يدرك ما له وما عليه، وما يدور حواليه؟ هل كان يحسب حسابات ذات مدى أوسع مما يخطر في الذهن؟ هل كان للحكاية أكثر من وجه، وكنت- أنا الباب العالي- على دهائي، وجهاً سفلياً لها؟ هل سمح الشبوحي لي أن ألعب، متغابياً ومدركاً بنظره الثاقب أنا للعب- شأن الجد تماماً- يؤول في نهاية الشوط إلى الخاتمة نفسها؟ أم أن الحياة نفسها ليست أكثر من ملهاة ساخرة، تميل بطبعها إلى العبث وتقبله أكثر؟؟

لم أعد أدري.. لم أعد أعرف.. وما علي في هذه اللحظات المنفلتة من عقالها إلا أن أعود إلى دوري الذي أجدته أيما إجادة.. أعود لا لألعب هذه المرة فقط.. بل لأعمل بكل طاقاتي العاقلة و.. المجنونة معاً. علي أن أكون تابعاً كفؤاً، ومترجماً أميناً لما يجول في ذهن فيلسوف ومفكر كبير!!)

(إن كنت تعتقد أنك تجر الشبوحي إلى مداراتك التي تجيد فيها التحليق، معتمداً على غفلة توهمتها فيه، ثم تعقد جلسات خاصة على بقايا جلسات الأربعاء، بانياً هذه على تلك.. فها يجيئك الرد الحاسم، وسواء أكان مدروساً أم جاء هكذا سخرية قدرية، فلن يغير من واقع الحال في شيء..

ها هو ذا الشبوحي يأتيك هذه المرة معتمداً ليس على نقص فيك فحسب، بل على وهن في الآخرين أيضاً! وهذا بالضبط ما سوف يهب له قدر ما ينتزع منك.. ثم يسمرك في موقع التابع الأمين.

لست أكثر من باب للعبور إلى عالم فسيح فسيح.. سوف تشرح وتشرح بدءاً من اليوم، لا مثلما كنت تفعل، لا.. لا بد أن تبدع من أوهامك ما يملأ الرأس، ويحير العقول.. ثم تنسب كل ما لديك إلى ذلك الحكيم الذي تحمل كل ختلك حتى الآن، فحولك لا تدري كيف إلى حاجب كبير!!)

*

ذلك هو المساعد الأمين، يتابع المشاهد المتداخلة، ويطارد الأشباح التي ما تني تروح ثم تجيء، مستمتعاً بخدعة الانتقاء التي تستدرجه للولوج في متاهات محيرة.

خيالات هاربة تترى، ثم تتردى على مدى بصيرته! أو حين لا يعيرها انتباهاً كافياً تقترب، حتى إنها أحياناً تدور حول رأسه عشوائياً كأسراب مثارة لخلية يعاسيب في فصل التلقيح.

الخيالات عينها تغدو في لحظات لا اسم لها، أشبه بقطعان خرافية، أو حيوانات برية تمعن في الجموح. لكن هذه الأشباح رغم كل شيء، استطاعت تماماً في ذلك الصباح التشريني البارد أن تتربص به، أن تكمن له، ان تتراقص لأجله ونكاية به، عندما كان "بولمان الكرنك" يخترق بثقة

واضحة تتابع السهول الرمادية الممتدة بحياد تاريخي بين مدينتي حمص ودمشق.. وإلى جواره يرقد بكل هيبته وحضوره عميد المدرسة الشبوحية سابحاً في نوم عميق.

وما الأشباح والأوهام إلا لترسم مسارات لرحلات عجيبة، منها ما يبدأ من أحد فصي مخ الباب.. ومنها ما يكمن في مؤخرة فص الشبوحي.. منها ما يهمس، ومنها ما يصرخ، ومنها ما يستلقي على قفاه من شدة الضحك.. منها ما يفيق، منها ما ينام، أو يتكئ، أو يحبو، أو يحجل في مواقع ومواقيت وأزمان متشاكلة، أو متشابكة، أو متناحرة!

كم لهذه الأوهام من دروب لا كالدروب، وحيوات لا كالحيات!! لذلك- ربما- لم يستطع ذلك الباب حتى الآن أن يمسك أحلاها بكفيه، ولا أن يضمها إليه! على العكس، كلما اقتربت من الإمكان أكثر استعصت أكثر! هذا ما يدفعها كي تتمايل بكل ما تملك من إثارة كغاوية.. ويدفعه بالمقابل كي يترنح بكل ما يملك من تصعيد كسكران.. إنها لا تبتعد إلى الحد الذي يقطع معه خيوط الاتصال، ولا تقترب إلى الحد الذي يشد عليها باليقين!! هي هكذا تروغ عندما تقترب، وتغوي عندما تبتعد.. وهو هكذا يحدق كالمأخوذ في كلتا الحالتين.

ومن عجب أن الباب لعب بمفاتيحها مثل طفل، أو شيطان، دفعها فاندفعت، وتوهمها فاستجابت.. وعندما ولج شعابها تاه، وشدت عليه منافذ القفول!

ذلك هو "بولمان الكرنك" حقيقة لا تقبل الجدل، يخترق الضباب ورذاذ المطر في صباح ذلك اليوم التشريني البارد، متوجهاً صوب الشام. وإن كان تعود بطريقة آلية، منذ زمن، أن يفرغ حمولته البشرية هناك، في دمشق، ليعود في اليوم التالي يأتي بحمولة أخرى.. فإنه اليوم بالذات سيتخلى عن آليته.. وحياديته، ليملأ أجواء الرحلة هذه بنكهة التفاؤل والعجب، كأن الكرنك وهو يهز صمت المكان والزمان بهديره الواثق، إنما يهز أيضاً جسد التاريخ، ليلقح بدوره ويتئم مجداً ونسلاً جديداً..

والباب! يشرد طويلاً طويلاً و.. يبتعد. وكلما عاد، ينظر إلى نفسه مرة، وإلى الشبوحي مرتين، وإلى بطاقة الدعوة الرسمية ثلاثاً.. فيصدق، ولا يصدق:

// العلامة الدكتور عامر معمر الشبوحي المحترم:

تحية.. وبعد:

يتشرف مركز الدراسات والبحوث فوق العادية بدعوتكم لإلقاء إحدى محاضراتكم على آذان نخبة من المفكرين المهتمين والشعراء، في قاعة المؤتمرات في مبنى الأبراج الفلكية//.

ودمتم.



الدائرة

قصة: عبدو محمد

لم أكن نائماً، وما كنت مستيقظاً أيضاً، كنت جالساً خلف طاولة صغيرة بين خلق كثير. لم يكن الوقت ليلاً ولا نهاراً، الضوء كان شفيفاً كأنه آتٍ من خلف محيط زيتي شفاف أو عبر سحاب رقيق، السحاب كان يتكاثف ويتلبد فتزداد العتمة، ويتمدد ويترقق فيزداد الضوء، حدث هذا كثيراً وأنا في جلستي تلك بين ذاك الخلق.

الخلق في (بازار) كبير، بحر من الخلق يروح ويجيء من أمامي ومن حولي، كل قطرة من البحر متنافرة عما حولها، وكل فرد من هذا الخلق جزيرة وحدها، وجوه الخلق بلا معالم واضحة وتكاد تكون ممسوحة أو ممسوخة، كثيرون منهم مقنّعون أقنعتهم وجوه حيوانات متنوعة، أقنعة الثعالب هي الطاغية.

أنظر لما حولي ولمن حولي ببلاهة شديدة، همسٌ يتعالى في أذني، هذه وجوه وليست أقنعة!

وحيدٌ أنا بين هذا الخلق وحدة قاسية مريرة، ليس بينها وجه صديق أو رفيق أو حبيب، ضعيفٌ أنا كعود يابس على سطح بحر عاصف لذا يبكي قلبي.

وكبحّة من ناي حزين، سمعتْ أذناي صوت أمي، نداء سماوياً حانياً، فطرب قلبي، تذكرت أن أمي ماتت منذ زمن بعيد، جريت خلفه وجريت حتى تعالى لهاثي فسقطت.

عدت إلى طاولتي الصغيرة، كانت قد تغيرت، لم تعد مربّعة بل دائرية، درتُ حولها ودرتُ حتى خرتُ، فجلستُ لا أدري من أية جهة.

بضاعتي أمامي ومن حولي كاسدة، كاسدة. لا يسألني أحد من هذا الخلق عنها، أصبحت مداساً لأرجلهم، وممسحة لأحذيتهم الوسخة.

أصرخ محتجاً فلا يسمعني أحد فأتذكر أني بعتُ صوتي بحفنتين من شعير يوم انتخبت جلجامش أول مرة.

دهرٌ مرّ، وأنا متيبس خلف طاولتي أو بجانبها، أصابع الجوع النحاسية قطّعت معدتي فالتويت، التويتُ كثيراً أو طويلاً، دموعي سالت وسالت، شكّلت نهراً اغتسل فيه خلق البازار

وتراشقوا غير عابئين بنشيجي، فغضبت وتوقفتُ.

ثاروا وشتموني بما لا أعرف من كلمات، احتجاجهم تعالى، وصراخهم كان مصمّاً، خائن منهزم أنا هكذا وصفوني.

جاء رجال بأجنحة كبيرة، وأحذية طويلة لمّاعة، أحذية كبيرة وعميقة، خفتُ أن يسقطوني فيها فتبتلعني أو تنهشني الحيّات، حيّات الآبار المهجورة العميقة في حكايات جدتي التي لم أعد أذكر إلا حكاياتها.

حملني ذوو الأجنحة والأحذية إلى سفح جبل عالٍ، وضعوا أمامي صخرةً كبيرة، قالوا: يأمرك "إنليل" أن تدحرجها إلى القمة، ففعلتُ.

ولكن صخرتي ما تدحرجت للأسفل، ظلت هناك، فدحرجت غيرها صعوداً من جديد وصخرة خلف صخرة وحجراً إثر حجر رحت أدحرج للقمّة، أدميتُ يديّ، وتورمتْ رجلي وأنا أدحرج وأدحرج، والصخور ارتفعت في الأعلى قصراً لـ "إنليل".

تهاويتُ إعياءً وقهراً، وتدحرجت إلى الأسفل هارباً، فأمسك بي رجال الأجنحة والأحذية قائلين: الويل لك، أغضبت "إنليل" وهذه جريمة لا تغتفر!

قلتُ: ولمَ يزيدني "إنليل"، لمَ اختارني أنا لما أراد، لماذا لم يطلب من أهل البازار ذلك؟

قالوا: وهذا الذي تقوله جريمة أخرى!

ومن جديد تناهى إليّ صوت أمي بحّة خافتة من ناي حزين، والرجال يرفعونني إلى السماء، عالياً عالياً، حتى ظننتُ أني سأقابل "إنليل"، ففرحت.

قلتُ: أشكوه همّي وحزني وأشكو الجميع، فـ "إنليل" يسمع آهات المعذبين وأنّات المظلومين، هكذا قال لي الكاهن الأكبر لمعبد "أور" مرةً.

فهم المجنحون نواياي فأسقطوني كي لا أفعل، فتهاويتُ، زمناً ظللتُ أتهاوى سقوطاً، شلّني رعب الارتطام وأضناني، وما كنتُ أدري أنه سيكون رفيقاً رقيقاً حنوناً، كنتُ نسيت أني أسقط إلى حضن أمي.

قال لي ثخين طويل عريض، وهو يهصر أصابعي الناعمة بين أصابعه الغليظة ضاحكاً من دموعي: أرأيتَ كم هو الفرق كبير بين آكل لحمٍ وآكل عشب؟

قلتُ: دود الفاكهة يحبها ناضجة ممتلئة. فعصر أصابعي لاعناً، أرعبته النهاية، وما عدتُ قادراً على تحريك أصابعي منذئذٍ.

كشّر سمسار عجوز في وجهي، كان يجبر نفسه على الابتسام، فرأيت ثعلباً عجوزاً شابت لحيته في المساومات وعقد الصفقات وقبض العمولات.

قال: اتبعني حاملاً بعض بضاعتك. فمضيت خلفه، دخلنا قصراً من قصور الحكايات، قصراً

جديداً في حكاية ما سمعتها شهرزاد، مسكينة شهرزاد، وبائسة قصور حكاياتها.

ابتسم رجلٌ صغير فوق أريكةٍ في صدر الإيوان، لامعاً كان كدميةٍ مزينةٍ، ابتسامته غطّت وجهه فلمحتُ طرفاً من قواطعه وأنيابه الحادة.

قال الثعلب العجوز أو العجوز الثعلب: مولاي يريد الشراء، فهل تبيع؟ وخير أن تبيع.

أخذ الصغير الرجل أو الرجل الصغير الأوراق مني، قلّبها باشتهاءٍ فخفتُ، كان قد صار فأراً، ودفع الفأر أو الصغير أو اللعبة، وأنا قبضتُ، كانت الأصابع النحاسية لا تزال تقطّع معدتي بقسوة.

أسرعتُ خارجاً يتبعني صوت السمسار: إنسَ الأوراق تماماً. وقهقها معاً، الرجل اللعبة والعجوز الثعلب.

اشتريت طعاماً كنت أشتهيه منذ نسيت طعم حليب أمي، وحين أكلته صدمتني رائحته، وثقل على معدتي فبكيت ليلي كلّه.

وحيداً رأيتني في غرفة كئيبة، عارياً إلاّ من أسمالٍ لا تكاد تغطي عورتي أو سوأتي.

ما كان أحدٌ يسمع بكائي أو أنيني، في جزيرة معزولة، في قلب محيط قبله ست محيطات كنتُ.

حين اشتدّ بكائي وطالت مرارة وحدتي حننتُ إلى من أحبّ فجاءتني ملاكاً من ملكوت الرحمة، خفيفة كفراشة، ناعمة كصفحة جورية، شممتُ رائحتها قبل رؤيتها فسكنَ ألمي وزال خوفي فتوقفت دموعي.

ابتسامتها حوّلت المكان الكئيب إلى جنّةٍ فيها ما تشتهي نفس الجائع دهراً، فأكلت ثمراً، وطربت سماعاً، وانتشيت شمّاً، فدار من حولي المكان، أو درتُ حوله، وحلّقت دوراناً، وحين شعرت بالزوغان، والدوخان وخفتُ السقوط ارتميت في حضنها، فتلقفتني وضمتني بحنان، ومسحت وجهي المتعب، ورأسي المثقل، براحتها الناعمة الساحرة، فزال خوفي وألمي وحزني، فنمتُ.

نمتُ ساعةً، أو يوماً، أو شهراً، أو دهراً؟ لستُ أدري، وحين استيقظتُ أو فتحتُ عينيّ أو نظرتُ، وجدتني في مكاني نفسه، في جلستي بجانب أو خلف طاولتي المدورة تلك، يحيط بي ذاك الضوء الشفيف، في ذلك البازار بخلقه النازع أو الرافع أقنعته، فأسندتُ رأسي المثقل إلى يديّ من جديدٍ، وأطرقتُ أنظرُ إلى أوراقي، بضاعتي المبعثرة على الأرض أمامي ومن حولي، وريحٌ تعبث بها، وخلق يدوسونها غير عابئين بها أو بي، فأغمضت عينيّ وانطويتُ.



أيَّام..

قصة: د. جرجس حوراني

1

"لقد رأيت ذئباً عندما كنت متوجهاً إلى بيت أبي حيدر".

قال ذلك عبد الله ومضى تاركاً العيون تراقبه وقد غرقت في بحر من الحزن، الخوف، والدهشة.

2

هذا الخبر، جاء مع بداية الشتاء..

حيث من المعتاد أن تمتلئ البيوت بالضجيج والسهرات الحلوة، ولعب الورق، والمراهنات الجميلة.

لكن عبد الله حول الشتاء الدافئ إلى فصل من الخوف والترقب.

الطرقات صارت تخلو من الناس منذ الساعة الخامسة مساء.. وبيت المختار صار يعجّ بكبار الضيعة والتساؤلات..

والمطر.. والبرد.. والريح ثلاثة يناوشون الضيعة بين الفينة والأخرى.

3

فور سماعه الخبر..

عقد المختار اجتماعاً طارئاً لوجهاء الضيعة لدراسة الوضع الجديد، ووسط جو من الصمت والدخان الذي ملأ المكان دارت المناقشات..

أبو أحمد: يا جماعة، منذ فترة طويلة ما رأينا هذا الحيوان.. أذكر أن آخر ذئب شوهد كان منذ عشرين سنة ومنذ ذلك الوقت اختفت الذئاب، وانتهت قصصها.

أبو حيدر: إن عبد الله هو الشاب الوحيد المتعلم في ضيعتنا.. فأنتم تعرفون أن صبحي لم يقدر على اجتياز المرحلة الإعدادية.. وغسان ترك المدرسة في المرحلة الابتدائية، لكن هذا الشاب اللطيف نجح في البكالوريا ولو توفرت الإمكانات المادية مع والده لكان الآن في المدينة الجامعية.

هذا يعني أن ما قاله على درجة من الأهمية.

المختار: نحن الآن بحاجة إلى حل سريع، فوجود هذا الحيوان اللعين سوف يخلق المشاكل.

عمر السعيد: لا بد أن نعرف رأي معلم المدرسة فهو كما تعرفون صائب الرأي.

4

معلم المدرسة تلك الفترة كان في إجازة..

فعندما يأتي المطر يشعر بالحنين إلى ضيعته.. يغلق المدرسة، ويحضر ثيابه ويمضي دون أن يخبر أحداً متى سيأتي.. يقول يجب أن يروي شوقه ثم يعود.

في هذه الأثناء تُرِك الأمر معلقاً.

5

أشخاص كثيرون شاهدوا هذا الحيوان..

قالوا إنهم لم يشاهدوا مثل شراسته من قبل.. وبعضهم قال لقد أنقذني الله من فمه المتوحش ولكن عندما كان عمر السعيد يسألهم بدقة ويصر على الإجابة الدقيقة كانوا يقولون:

–ربما هو شيء يشبه الذئب.. نحن ما رأينا ذئباً قبل ذلك، لكنه على كل حال حيوان أبيض ضخم إذا نظرت إلى عينيه رأيت النار تنطلق كالسهم.

6

مجيء الذئب إلى الضيعة أربك الأهالي، ولكن مرض المختار اربكهم أكثر..

لقد فتك به السكري الذي كان نائماً في جسده منذ سنوات طويلة.

–يا ويلي.. هكذا قال عمر السعيد صاحب البقالية الوحيدة في الضيعة.

–لقد هاجمه الخوف.. الخوف يرفع السكر، أليس كذلك يا أبو أحمد؟

–إنه يرفع السكر.. ويقتل القلب أيضاً، أجاب أبو أحمد، وحاول أن يضحك لكنه فشل.

–ما العمل يا جماعة؟ سأل أبو حيدر.

–يجب أن ننتظر شفاء المختار، وعودة معلم المدرسة.

–تريدنا أن نبقى سجناء في بيوتنا حتى إشعار آخر إذن؟!

–وجدتها.. قال عمر السعيد فرحاً، واستدرك: يجب أن نصلي.

غداً نجمع أهالي الضيعة جميعهم ونذهب إلى البيدر نصلي لله.. لا بد أن يسامحنا ويبعد عنَّا هذا الحيوان اللعين.

7

صباحاً، كانوا ينطلقون نحو البيدر

والبيدر، ومنذ سنوات، خُصّص لربط الأبقار.. وإجراء المباريات الرياضية النادرة، لكنه أبداً ما كان ساحة للصلاة والاتصال مع الله.

تأملات كبار الضيعة

أبو حيدر: آه يا زمان، لو ترجع بنا خمسين عاماً فقط.. ضاعت الأيام، وما زلت أذكرها.

فاطمة، حبيبة قلبي.. مضت السنوات، وأحد لا يعرف أن هذا البيدر كان مسرح حبنا لا بد أن أراك الآن.. ولا بد أن تتذكري طعم القبلة الأولى التي سرقتها من خدك.. آهٍ من خدك.. مثل التفاحة.. بكيت وقتها، وغضبت، وتركتني عشرة أيام.. كنت أتردد خلالها إلى البيدر، أبحث عنك، أحلم بتلك القبلة.. لكنك في اليوم العاشر أتيتِ وأخذتني، وتعربشت على جسدك..

الآن قد تزوجت.. وأنا تزوجت وصار عندي أم حيدر لكنني ما زلت أشتهيك بقوة شاب عمره عشرون سنة.

أبو أحمد: تمر الأيام.. والسنون، ويمضي العمر، وأنت باقٍ أيها البيدر، الشاهد الذي لا يتكلم، وأحد غيرك لا يعرف سرَّ الغنى الذي حلَّ بي، تحت أمطار كانون وفي منتصف الليل.

عمر السعيد: أين أنت يا عبد الله.. لست وسط هذه الحشود.. غيّرت حياتنا، لعنك الله.

وجوه الناس كانت قاسية على نحو غريب..

8

مساءً سألهم عمر السعيد: هل رأى أحدكم عبد الله بين الجموع؟

هزّ رأسه أبو أحمد ضاحكاً: هؤلاء المتعلمون لا يؤمنون بمثل هذه الوسائل.

–يا جماعة.. لا بد من وضع أشخاص مسلحين عند زاوية كل شارع.

–ومن ذلك الذي يرضى..؟ إن الذئاب يا أبو حيدر، تأتي من الخلف.

–حيرتنا، سيد عمر، ما الحل إذن؟

–الحل بسيط جداً.. يجب أن نعيش حياتنا كما كانت قبل قدوم هذا الحيوان اللعين.

–لا بد أنك قد جننت.. قال ذلك أبو أحمد وغادرهم.

9

عند زيارتهم للمختار في المشفى.. سألهم قبل ان يرد عليهم التحية:

–ماذا فعلتم؟

–لقد شاهدوه مرة أخرى يقفز على سطوح المنازل..

–الخوف بدأ يمتد يا مختار.

–وماذا تنتظرون، سألهم بعصبية.. وراح يشعل سيجارة.

–أن يأتي معلم المدرسة.

–هناك مثل يقول: الذي لا يأتي إليك، اذهب إليه.. أليس كذلك يا أبو حيدر..

أخذ نفساً عميقاً، ثم طرد الهواء من صدره وتابع كلامه بعصبية، أبو حيدر حضر نفسك للذهاب غداً إلى ضيعته، يجب أن تأتي به، قل له إننا بحاجة إليه.

10

كانت الساعة قد تجاوزت السادسة مساءً.

السماء مسجونة وسط غيم أسود.. والمطر العذب يعزف موسيقا جميلة تداعب هذين العاشقين.

–آهٍ يا غاليتي.. هل رأيت كم هو جميل؟

–الحب؟

–لا.. اختلاس الحب.

–أخشى أن نكون قد ارتكبنا خطأ في حقهم.

–إنها الوسيلة الوحيدة كي نعيش قصة حبنا بحرية.

–لكن إذا عرفوا الحكاية، يا عبد الله..

–لن يعرفوا.. ليس هنالك وقت كي يعرفوا.. الخوف يمتد أكثر فأكثر.

–عبد الله.. أنا خائفة.. إذا عرفوا سنخسر كل شيء.

ضحك عبد الله من أعماقه: لا تخافي.. هم من صنع الحكاية، ليس أنا.

راح يشمّها.. يقبلها، وشيئاً فشيئاً راحا يذوبان تحت المطر ويأخذهما الحب إلى دنياه البعيدة وبعيداً عن زاوية حبهما، كانت السماء تطلق رعدات قوية.. والمطر يشتد أكثر.. فأكثر.



خمرة الحزن

قصة: د. هيفاء بيطار

كل صباح كان يجاهد لطرد بقايا أحلامه المغموسة بالخوف، يفرك عينيه ويمّسد وجهه المترهل، كأنه يمسح صمغ الخوف عن جلده، يقوم من سريره بصعوبة كأنه يتمنى أن ينفض عن كاهله سنواته التي قاربت الثمانين، يعدّ قهوته على نار يتقصد أن تكون ضعيفة كي يمرر أطول زمن ممكن، في الواقع أدهشته قدرته على التعود على السأم والقلق لهذه الدرجة، يجلس في مقعده الأثير في الصالون يستمع لنشرة الأخبار من عدة محطات، فيشعر أن اكتئابه أصبح شاملاً.

فيما مضى كانت وحدته هي حريته، علمته الحوار مع نفسه، ابتدأ مرحلة التقاعد بهمّة عاليةٍ، قرر أن يبدأ حياة جديدة، دافناً أحزانه على زوجته التي تركته دون لحظة وداع وانتقلت إلى العالم الآخر، كل صباح كان يقصد مقهى شعبياً متأبطاً عدة جرائد، يجلس في المقهى ساعتين على الأقل يقرأ الصحف ويقحم نفسه في أحاديث مع رواد المقهى، لكن متعته الوحيدة في ارتياد المقهى تقلصت حتى تلاشت لأن راتبه التقاعدي لا يسمح بتلك الرفاهية التافهة، وحين وصف له الطبيب أدوية لالتهاب المفاصل، أصيب بعجز مادي حقيقي، وصار عليه أن يتقبل معونة أولاده راسماً ابتسامة الذل على وجهه.

أولاده أين هم؟ من يصدقه إذا اعترف لنفسه مراراً أنه لا يصدق أن لديه أبناء، يحاول أن يعذرهم فالحياة تطحنهم، يبرر لهم جفاءهم وقسوتهم، يقبل عن طيب خاطر أن يكون ساحة صراخهم وغضبهم وقهرهم من الحياة التي حولتهم وأمثالهم –لجيل من الجائعين– ذات يوم حضر شجاراً حاداً بين ابنه وزوجته، وصل حدّ الضرب بسبب كيلوين من الموز، الزوج يتهم زوجته بالإسراف لأنها اشترت كيلوين، والزوجة فجّرت كل قهرها من الزمن بزوجها متهمة إياه بالبخل، وبأنها تعيش عيشة الكلاب معه، وفي نهاية الشجار تمنى كل منهما لو لم يتزوج الآخر.

كان يغض النظر عن زيارات أولاده له بهدف الاطمئنان عليه، كل منهم يخرج حاملاً غرضاً من البيت، لوحة، أو سجادة، أو صحوناً، حتى شراشف الأسّرة أخذوها تاركين له شرشفين، ثم

يتركونه أعزل في مواجهة أحزان قلبه مع ابتسامة حزينة يفاجئه بها وجهه حين يلمحه عرضاً في المرآة، لم يخطر ببالهم أن سلوكهم هذا يعني أنهم يقولون له: لم يعد لك لزوم، أعطنا أشياءك القليلة، فما حاجتك لها، نحن الشباب الحياة لنا.

لم يستطيع أن يعاتبهم قط، رغم أنه كان يصرخ بصوت متشقق بالغضب والقهر في وحدته لاعناً إياهم ومعاتباً ويتخيل أنهم يطرقون صامتين يصغون لكلامه، لكن ما إن يزور أحدهم حتى يمتلئ كيانه بالوداعة، ويسرع محضراً السكاكر الرخيصة لأحفاده، شاعراً أنه يرشوهم ليشحذ منهم قبلة ندية يطبعونها على عجلٍ على خده المتغضن بتجاعيد الطيبة..

ذات يوم طلب إليه ابنه أن يعطيه التلفزيون الملون، ووعده أن يحضر تلفزيوناً بالأبيض والأسود، صمم أن يرفض وأن يصرخ في وجه ابنه أن طمعهم به في خريف عمره تجاوز الوقاحة ذاتها، لكن حين همّ بالكلام وجد نفسه يقول: خذه يا بني، فقد ضعف نظري، وما عدت أميز الألوان بدقة.

أحس أن لسان حاله يقول: خذوا كل شيء لكن لا تنقطعوا عن الزيارة المعتادة لأبيكم المسكين. في أعماقه كان متأكداً أنه لو رفض إعطاء ابنه التلفاز لقرر الأخير مقاطعته.

كانت أيامه تنساب في فتور وصمت أقرب للشلل فكل شيء حوله يبعث على الأسى، صار عاجزاً عن لململة أفكاره، يتأمل خشونة الحياة حوله، معاناة البشر، يحاول أن يفكر بمشاكلهم معزياً نفسه، وشاعراً بتلك الألفة المتأتية من المعاناة المشتركة بين البشر، لكن أفكاره تتبدد وتتوه كما يتوه الماء في الرمال.

تضاءلت زياراته لأولاده، ففي كل زيارة يشعر بالحرج، وبأنه ضيف ثقيل زوجة ابنه البكر لا تكلمه أبداً، تنظر إليه بعينيها الواسعتين نظرةً باردة ميتة، وحين تقول له جملتها الوحيدة: مع السلامة، يحس أنها تصفعه..

كلهم ينصرفون عنه لمتابعة برامج التلفزيون. يتظاهر أنه يتابعها معهم، لكن حين يصدر عنه تعليق، أو يشتاق لخلق حديث معهم يزجرونه كي لا يقاطع انتباههم لحوار الممثلين الأكثر أهمية من حديث الرجل العجوز الذي فقد حاجته الوحيدة في الحياة: الحنان.

لا ينسى يوم كان يتغدى عند ابنته البكر، كان سعيداً بدفء الوجوه التي يحبها والتي يشعر أنها الوحيدة التي تخصه فيما تبقى من عمره، أحس بعدوى شهوة الطعام ويتأمل أحفاده يأكلون الرز مع السبانخ واللحم بمتعة وشهية وجد نفسه يتحول إلى طفل ويأكل مثلهم، إلى أن انقض عليه صوت زوج ابنته يصرخ بزوجته: قلت لك أنت اسكبي له السبانخ واللحم، اللحم أحق بالأطفال، ألا ترين أنه التهم نصف كمية اللحم – لم يعد يسمع، توقفت اللقمة في بلعومه وكاد يختنق، هزته نوبة سعالٍ عنيفة لدرجة أحس أن عينيه ستخرجان من محجريهما، وأن قلبه سيتوقف.

عاد إلى بيته مهزوماً منكسراً، أحس أنه لم يتبق له سوى شرف عزلته يصونه من الأذى،

تحديداً من أذى أقرب الناس إلى قلبه.

صار عاجزاً عن أن يتمنى، فماذا عساه يتمنى؟ أمزيداً من تراكم أيام الذل، إنه لا يريد سوى الراحة، ترى كيف هي؟ ياه كم ثقلت عليه الحياة، وكم هو مؤسف أن يكون وحيداً لهذه الدرجة ولديه أربعة أولاد، و(دزينة) من الأحفاد كان أبناؤه يحضرون له طعام الغداء بالتناوب، وفق برنامج اتفقوا عليه، في البداية كانوا يجلسون معه لساعة أو أكثر، يحدثونه ويطمئنون على صحته يوصونه ألا ينسى قفل جرة الغاز، لكن زياراتهم صارت أقصر، حتى انعدمت ربما ملوا منه لأن سمعه غدا ثقيلاً فكانوا يضطرون للصراخ ولإعادة الكلام مراراً، صاروا يدّعون المشاغل الكثيرة، ويمدون له طعامه من طاقة الباب المستطيلة.

كان يتخيل دوماً تلك اللقطة من فيلم قديم كيف تقدم فيه امرأة الطعام لكلب. يحس تماماً أنه استحال إلى حيوان.. كان يأخذ منهم طعام الذل، إنهم لا يتركونه أبداً بلا مؤونة لألمه، يخشون ألا يجد ألمه ما يتغذى به كل صباح!

ذات مساء أحس أن روحه تختنق، اشتاق أن يتحدث مع إنسان حديث قلب لقلب، قصد بيت ابنته الصغرى، كان يعرف أنهم في الداخل فالضوء يشفّ من شقوق الباب، وصوت التلفاز ملعلع قرع الجرس وقلبه يختلج بشوق كبير لكل تلك المعاني الإنسانية التي نسيها إنسان اليوم، لمح خيالاً يتحرك من وراء زجاج الباب، خفت صوت التلفاز وابتعد الخيال، كرر قرع الجرس مراراً، ظل الباب موصداً.. تلقى الطعنة في قلبه المتعب من خيبات الحب، ورغم ألمه لم يستطع أن يرجع إلى صقيع وحدته، قصد بيت ابنه، في أعماقه كان يفتش عن طعنة أخرى تتآزر مع الطعنة الأولى وتقتله، فتح ابنه الباب بوجه شوهه الغضب، أحس أن ابتسامته بلهاء لأنها لم تحرك أي شيء عند ابنه، ما إن لمحته زوجة ابنه حتى تعللت بالصداع وذهبت لتنام، ما إن هم بالكلام مع ابنه محاولاً معرفة سبب انزعاجه، حتى انفجر الأخير كقنبلة، كان دوي صوته مرعباً لدرجة اهتزت معها الستارة الرقيقة الوحيدة صرخ: لا أحتمل كلمة، أتفهم، أنت السبب، أنت من أخرجتنا إلى دنيا الشقاء، رجل بائس وفقير مثلك لماذا يتزوج؟ لماذا ينجب أطفالاً؟ ليعيشوا عيشة الكلاب، أليس كذلك؟

ودّ لو يقول له: لقد علمتك حتى أنهيت دراستك الجامعية، وربيتك أحسن تربية وسحقت نفسي من أجلك و...

لكن الكلام تخثر في بلعومه وتبدد.

لم يعتذر ابنه عن عاصفة غضبه التي صبها على والده، حلّ بينهما صمت ثقيل، خرج الابن المشحون بالقهر صافقاً الباب وراءه، غير مبالٍ بنظرات الذعر والألم في عيون أولاده، أوشك للحظةٍ أن ينهار عند قدمي حفيده ذي الأعوام الخمسة، وأن يوسد رأسه في حضنه، اقترب من الصغير وأمسك يده. رفع الصغير عينيه حولهما الحزن لعيون تشبه عيون جده المنخور بالألم، أحس أن الصغير يحتمي به، مسح بكل الحنان المقموع في روحه على رأس حفيده وهم أن يبكي راكعاً على قدميه ورأسه في حضن حفيده، هكذا اشتهت روحه لكنه تراجع خائفاً وهو يسمع

صوت زوجة ابنه تصرخ بأولادها بخشونة أن يدخلوا إلى غرفتهم...

(كل طعامك كحيوان)، هذه الجملة كان يبتدئ بها نهاره وترافقه بإلحاح اليوم كله، وفي بيته الضيق العاري من الأغراض، كان يحس أنه يختبر شعور العيش في القبر، لكن مشاعر رائعة ومفاجئة كانت تتسلل إلى روحه ويجعله يتذوق قطرات من العذوبة الإلهية التي تسقط في روحه من سماء قصية لكنه متأكد أنها موجودة، فتحول قلبه المتورم من القهر، إلى قلب يتسع للعالم كله، بل يحس قلبه أكبر من العالم. فيشفق على قساة القلوب الذين أفقدهم الغضب والقهر موهبة الحب. والذين أنساهم زمن المادة أبجدية الحنان.

ذات صباح وبعد أن أعطاه ابنه طعامه من طاقة الباب، ودخل إلى المطبخ، دخلت قطة من الباب الذي نسيه مفتوحاً، يبدو أنها شمت رائحة الطعام، اشتعل قلبه فجأة بسعادة من وجد حلاً لأزمةٍ عذبته طويلاً، أسرع يغلق الباب مانعاً الحيوان من الفرار، قدم لها غداءه، فالتهمته بشهية عالية. كم كان سعيداً، قرفص وأخذ يأكل معها، متعمداً أن يكون لها الحصة الكبرى كان مبتهجاً كونه لم يعد وحيداً، ودّ لو يسألها وهو يعد قهوة بعد الغذاء إن كانت ترغب بفنجان قهوةٍ، أسعده أنه لا يزال يملك بقايا دعابة يقاوم بها خشونة الحاضر، قرر أن يصون علاقته بذلك الحيوان، مغدقاً عليه الحنان المقطر قطرة قطرة في قلب عجوز خمّره الحزن.



القنّاص

قصة: أنور عبد العزيز

كان فجراً ضبابياً بارداً معتماً، وكان الجسر وحيداً، أكثر من فجر ضاع مني وأنا أحاول أن أتصيّد اللقطة المشتهاة، رغم اقترابه مني واقترابي منه، ما تحرّكت إصبعي، يظهر في أول الجسر ليبدّد ذلك الصمت الجميل إلاّ من صوت حفيف أشجار الغابة القريبة والنوارس التي استيقظت ضاحكة وهي تمسح وجه النهر، وهي تعلو على الجسر ملتفة بأسرابها عبر الغابة مجتازة خارقة باندفاع قناطر الجسر السفلية سابحة في فضاء منخفض أو هابطة كسهم وقد التقطت عيونها أسماكاً ملتمعة بدأت تظهر وتتراقص قريباً من سطح الماء، لم تكن الرؤية واضحة بعد لكنه- وكما في كل يوم ومرّة- يظهر في أول الجسر مندفعاً بعربته الخشبية القوّية كعربة آشورية حربية مقاتلة، متماسكة، مطوّقة الجوانب ومسوّرة بشريط حديدي ملتحم مع خشبها الصلد بمسامير كبيرة بارزة كروية الرؤوس.. كان الحصان قوّياً بظهره وصدره العريض وقوائمه العمودية الرشيقة، مندفعاً في قلب الظلام الشائب، مصارعاً البرد المتجلّد ببخار من منخرين كبيرين كأنهما فوهات أنبوب بخاري ساخن، وكان الرجل الكادح أصلب من عربته وحصانه، طويلاً بنحافة صُلبة، يرتدي زبوناً حائل اللون ويعتمر غطاء محكماً للرأس، نظره يمتدّ للبعيد وتكاد تحسّ أنه قد توحّد بعربته وحصانه، وهما يشقّان صمت الجسر وفجره، إلى جانبه ولده الصغير بنفس النظرة الثابتة نحو الأمام وقد أمسك بيده طرفاً من زبون أبيه، كنت أحسّ بحنان الأب من طريقة مسك الصغير لطرف الزبون وتقليبه النظر بين وجه أبيه ووجه الفجر الوليد، كان يبدو واضحاً حبّ الصغير لأبيه من ابتسامته وقد أشبهت الفرح الطاغي، الفرح بالأب والعربة والحصان العنيف الطائر، وبهذا الفجر النديّ، ليس هذا ما كنت أبحث عنه، وما كان أسهل أن تضيء إصبعي أكثر من لقطة وأنا أترصّده، وأنا أتهيأ له باهتمام وترقب منذ أيام، أتأمل وجه الصبيّ فأجد أثر النعاس محفوراً فيه، الصبيّ- وككل فجر- لم يشبع نوماً، وصوت أبيه الجاف يوقظه فيخنق ذلك الحلم الهنيء والخدر اللذيذ بمعاودة النوم، لكن الأب- ويبدو ذلك واضحاً- ربما كان يدرّب ابنه على مواجهة، الحياة- وكما عاش هو- ولعمر طويل، رغم تلك الملامح النائمة في وجه الصغير فقد كان يبدو راضياً ومحبّاً لأبيه، كنت أريد أن أحصر وأوقف ملمح نومته الضائعة ببريق سريع يضمن لي ذلك، وقد استطعت أن أفعله بعد أن ذقت من برد

صباحات الجسر والريح الباردة الهابّة من فوق
الماء ما جعل أنفي يبدو أحمرَ قرمزياً، وأذنيّ كقطعتين جلديتين مثلوجتين..

مثلما عانيت وتأخرت في رصد ملمح النعاس ونومة الصباح المهدورة، فقد أتعبني ذلك البدوي مع كاتب العرائض كان (العرضحالجي) شيخاً معمّراً متعب العينين، وسطاً في قامته مكوّراً لحدّ، يرتدي قابوطاً طويلاً منخوراً بعدة ثقوب، كان طبيعياً أن يلتحف قابوطه طيلة أشهر الشتاء، وكان طبيعياً- عنده أيضاً- ألاّ يتخلّى عنه حتى في أشهر الصيف الطويلة الحارقة الكاوية، وتهيأت عدستي عندما لمحت الذبابات الثلاث وهي تتوزع في ثنايا سدارته السوداء المجّعدة الباهتة، كان وجهه محروماً من الحلاقة لأسابيع، ساعد عرقه النازف من رأسه ووجهه ورقبته أن يحيل شعر الوجه إلى بقع صمغية مقرفة، لم تكن الذبابات هدفي وما شكّلت السدارة والقابوط رغبة الاحتفاظ بصورتهما، وحتى ذلك الوجه الصمغي المنقوع بدبق العرق المالح ما كنت أريد أن أتذكّره، كانت عيناي وعينا كامرتي ترقبان ذلك البدوي الأسمر النحيل وبغرته البيضاء وعقاله الرفيع كخيط، يتابع ويتأمل ما تخطّه يد الكاتب العجوز العجفاء وأصابعه المرتجفة المهتزة مع كتابة كل حرف، النظرة المستغربة هي ما كنت أنتظره، البدوي يبحلق مدهوشاً ذاهلاً في العمل الغريب الذي يمارسه العجوز، ينظر إلى الحروف وكأنها طلاسم سحرية، وكيف يستطيع أن يجمعها لتستحيل أشكالاً وكلمات، عندما كنت أرصد عجز الكاتب وصعوبة مهمّته وحيرته ومعاناته في خط بضع كلمات واضحة بسيطة، ألمح تلك الدهشة والذهول يحفران أسئلة غامضة محيرة في عقل البدوي عن سرّ هذه القدرة الخارقة، وكيف يستطيع الكاتب أن يحوّل الطلب إلى كلمات ومعان مفهومة...

أعتقد أنني كنت محظوظاً عندما تحقّق لضياء العدسة أن يجمّد تلك النظرة المستفهمة المستغربة في عيني البدوي، وصار الأمر مفرحاً أكثر عندما ظهرت الذبابات الثلاث، حيّة نشيطة قد حطّت على البقع الدهنية على سدارته وفي أية لحظة تتملى فيها الصورة.. كنا قد خرجنا من حرب عالمية طاحنة، الحياة حزينة كئيبة حالكة مرّة ونقمة سوداء موجعة، بدأت أرى اهتمام الناس بالنقود وقد صارت شحيحة في أيدي الكثيرين، ولعهم بها ولهفتهم وشراهتهم أخذت تتزايد، بدأت سطوة النقود وهيمنتها ولا إنسانيتها تظهر شيئاً شيئاً في كلمات الناس ومفردات حياتهم، كنت أخشى أن تستبدّ النقود بعقول الناس وضمائرهم، وهذا ما يستطيع رجل حالم مثلي أن يفعله تجاه الكارثة، فقط كنت أريد أن أنبّه وأحذّر، كان طالب طب يسكن في جوار محلي، استعرت منه جمجمة منخورة متآكلة، وضعتها على منضدة ونثرت بجانبها كومة من نقود ورقية ومعدنية، وبضوء ممزوج بشيء من الظلال خلقت بؤرة الضوء الخاطفة تلك الصورة التي تتحدثون عنها، كان محلّي في مدخل شارع الدّواسة، وكان شيئاً اعتيادياً أن يتوقف العابرون أمام الصور المعروضة ينظرون إليها ويتأملونها بنظرات سريعة عابرة، ومنذ أن وضعت (الجمجمة والنقود) وفي عرض بارز، صار المارّة تثقل خطواتهم عندها، وكثيراً ما ازدحم بهم الرصيف في الأيام الأولى، كنت من داخل المحل أرقب وجوههم لأفهم انطباعاتها، منهم من كان يمسّها بنظرات

مستعجلة ولكنها حائرة ومستفهمة –وأكثر هؤلاء من الصبية والشباب – ومنهم من أطال الوقوف والتحديث، وكنت أرى في أعين هؤلاء – وأغلبهم من كبار العمر– ذلك الألم ممزوجاً بخوف غامض، كنت أريد وأتمنى ألا تكون قوّة النقود وسطوتها هي الهمّ الحقيقي، وهي ما يوحّدهم، لكنّ تلك القوّة الغاشمة استطاعت أن تتغلغل في العمق، وهذا ما أحزنني وأرغبني، لذلك فضحتها وعريّتها، يوماً بعد يوم تغيّرت تلك النظرة المجرّدة العابرة المصحوبة بالدهشة والانبهار، مرّت أيام وأسابيع، بدأت أطمئن أن كثيراً منهم– حتى الجهلة الأميين– صار يدرك سرّ وجود هذه النقود المغرية المثيرة والمفتتة إلى جانب تلك النهاية البائسة المفجعة المحزنة.. الموت، الجمجمة والفناء، أدركوا أكثر من ذلك سرّ العلاقة بين الاثنين، وخيبة المهووسين بها والضائعين التائهين في دروب جمعها وتخزينها، وهي تجرد أصحابها –كلما تراكمت– من متعة ولذّة صور الوجود الأخرى الجميلة بعد أن تسربّت في دمهم وزهت في عيونهم فباتت عمياء لا ترى جمالاً آخر.. لجأت إلى (الجمجمة) في مرّة ثانية بعد أن استحكمت وتمكنّت مني عادة ربما كانت قبيحة وذميمة في مقاييس الذوق والجمال، فصرت كلما رأيت وجهاً جميلاً، وعينين ساحرتين لامرأة، أتخيّل ذلك الوجه مشروخاً مقسوماً بين عين رائعة خضراء أو زرقاء أو سوداء أو صفراء لأتخيّل العين الأخرى حفرة بعد أن ألتهمها ونظفها الدود، صار الأمر عقدة في روحي كانت تكبر كلما رأيت امرأة أو مراهقة متكبّرة مغرورة بعينيها ومتعالية، كان الأمر سهلاً أيضاً فبجمجمة لرأس ووجه امرأة أبقيت عينا جميلة، وعرضت الأخرى وكشفتها حفرة مقيتة كريهة، وكما في (الجمجمة والنقود) فقد لعب الضوء والظل واللون الطبيعي في خلق (صورة) جعلت أرجل المارّة والعابرين تتوقف على الرصيف بدهشتها، وجعلت العيون وملامح الوجوه تتساءل بصمت عن معنى هذه البشاعة ولمَ فعل المصوّر ذلك..!؟

مذ كنت صبيّاً أحببت الفجر والجسر الحديدي العتيق والنهر والغابة والصيّادين والقوارب والطيور والأسواق المضيئة وأكثر منها المعتمة، ودكاكين النجارين والحدّادين وباعة الفحم وأسواق الصاغة والدروب والأزقّة الضيّقة الملتوية ومنائر المساجد والأديرة المعزولة في قمم الجبال، وكان يستهويني منظر عربات الخيل مشدودة لحصانين، ثم لحصان واحد عندما فتك والتهم الطاعون أكثر خيول المدينة، العربات السوداء بمظلاّتها الحلوة وسائقيها الكادحين وظرفهم ولهوهم وصبرهم وتحملهم لأقسى حالات البرد والمطر، عندما كبرت صرت ألاحق هذه العربات ووجوه أصحابها وأعراف خيلها والطرر المرصّعة لجبهاتها، وآذانها القصيرة المستوفزة، وحوافرها الملتمعة ببرق شرر الإسفلت وضرباتها القويّة بإيقاعها الجميل، المطر ينهمر ويزخّ كسيل تتلاعب وتعصف به الريح الباردة الهوجاء، والعربة تشقّ الظلام والليل والبرد والمطر، ترى الخطوط الملتمعة عندما يتخللها الضوء، ثم الحركة المتسارعة القوّية لقوائم الخيل تدفع بها عنف الرياح المتجلّدة الهائجة في عمق الليالي الباردة، رغم أنّ بعضهم كان يستعين بمشمع أصفر وغطاء للرأس، إلاّ أنّ أغلبهم كانوا يستحيلون إلى خرق منقوعة، وكانت مناخير الخيل تدفع – وهي تلهث– بخاراً كثيفاً حارّاً يختلط ويضيع بسيل المطر وجنون الريح.. أكثر من صورة،

استطعت أن ألتقط فيها هذه الخطوط الضوئية وتمنيت لو رسمها فنّان كلوحة ومهما قيل لي: إنّ كل صورك لوحات، فإنّ هذا الكلام لا يقنعني فلا يمكن لأيّة صورة مهما تفوقت وتألقت أن تتحول إلى لوحة، فاللوحة شيء آخر والصورة صورة، يقولون لي: تبدو متواضعاً لكنني ما زلت مصرّاً على أنّ ما أضاءت به عدستي كانت صوراً، أكره الخداع، وتظلّ الحقيقة بوقتها وزمنها ولحظتها- حلوة كانت أو مُرّة- هو ما أريد أن أشهد به، فكل صور الشيوخ والمعتوهين والمجانين والمعوّقين والمسوخ وعمّال الأفران والبائعين والحمّالين، وأحلى وجوه النساء، وأكثر وجوه الصغار براءة وطفولة، التقطتها صوراً واقعية لناس حقيقيين، لم أضف لها شيئاً، وما أكسبتها جمالية مصنوعة مخترعة، كنت- وكم فرحت عند نجاحي- أن أصوّر الحقيقة- وكانت قاسية في حالات كثيرة- ففي ظهيرة يوم قائظ ملتهب كاوٍ، كنت في فرن، يكفي أن أقول كنت في فرن وفي قلب الظهيرة المتوهجة المشّعة بالنار، كان الفرّان بعمره الستيني ووجهه الملفوح بلهب النار مواجهاً للفرن، كان عاري الرأس عاري الصدر ببنطلون خاكي قصير، وكان حافياً، ما حيّرني هو هدوء الفرّان وصبره وتحمله، الناس يسرعون في الشارع لتظلّهم شجرة أو أيّ ساتر من بناية، ما كانوا صابرين أو متحمّلين على دقائق من شمس محرقة، والفرّان بهدوئه وصمته وسيجارته المشتعلة، يمدّ رأسه أو يديه أو جسده في مقدمة الفرن، ينتظر - بثبات وسكينة- من موقعه ووقفته أمام فوهة الفرن المتأججة، يؤدي عمله بمهارة وبلا اضطراب وكأنه أمام مبرّدة منعشة للروح، كنت أطمح أن أصوّر هذا الصبر والثبات والرسوم عبر ملامح وخطوط الوجه المعروقة شبه المحروقة، أنظر إلى (صواني المشويات) الساخنة المحمّرة مجبولة بدهنها، وكان هو (المشوّي) الآخر المجبول بعرقه المتقطر المدهون..

في (الكَب) وكانت أرضاً خلاءَ رملية واسعة قرب (حديقة غازي) يباع فيها (الرقّي)، كان ذلك قبل خمسين سنة، كنت أعجب للباعة الأميّين الجهلة في حسن ذوقهم وهم يرصفون الشمزي والبطيخ في دوائر وأكوام وحلقات هندسية متقنة وجميلة، بدشاديشهم وأرجلهم الحافية ووجوههم الموشومة بالرمل الحارق تنثره الريح وحركة الباصات الخشبية الناقلة، لم تكن ترى غير سحب الغبار المتصاعد الملتوي بدوائر حلزونية سريعة وغير أغطية رؤوسهم الخافقة المهتزّة، مع ذلك كانوا يبدون فرحين مرحين بضحكاتهم الرنّانة المقرقعة المتفجرة، ونكاتهم المبطنة الملغزة، وبتعاونهم وتآلفهم، بشوشين ودودين متسامحين في البيع والشراء، لم تكن تجد أمامك خلاءً وسوقاً بل كانت شبه احتفاليات يشارك فيها باعة الأطعمة الخفيفة والشاي..

صيادو الأسماك وقد ركنوا قواربهم في حافة النهر، هؤلاء الصيادون كلّهم يعرفونني، أرقبهم في ليالي الصيف المنعشة الساهرة وحتى في أيام تجلّد النهر وقهر البرد بزوارقهم المتعبة ونكاتهم الخبيئة بكنايات النساء، وشباكهم المهترئة المثقوبة إذ يصرفون أكثر وقتهم في محاولات سدّ هذه الثقوب بساعات طويلة من عمل صبور شاقّ تحت شمس لاهبة أو وسط ريح ثلجية لا يعرفون ليلاً من نهار، تتحرك أعمارهم ولسنين بين (الرشيدية) مروراً بعين كبريت وقره سراي

وباشطابيا، ثم (القليعات) و(الميدان) والجسر الحديدي العتيق وصولاً للدواسة والدندان، وقد تمتد بهم

الرحلة إلى (ألبوسيف)، ولهم في هذه الغابة الكبيرة و(جرادغ) الشواطئ للنهر الطافح بالسمك، وحكايات الحوريات وعرائس الماء والطناطل والسعالي ما يملأ وقتهم، وهم يمزجون تلك الحكايا الممتعة، واقعية كانت صحيحة أو خرافية بساعات عملهم، ليس لهم من علاقة بالمدينة إلا زيارات مؤقتة خاصة لبيوتهم، وأكثر ما تلقاهم عند تجار وباعة السمك، وفي مجال بيع الشباك والخيوط والشصوص وعند نجاري القوارب في الميدان، صوّرت قواربهم وحركتها وسيولتها، وآثار أقدامهم لمسافات طويلة على رمال الشواطئ، وأهمها لحظة رمي الشبكة ونجاح عملية الرمي في أوسع بقعة، وعدم التوائها وتراكمها على بعضها والجهد المبذول لذلك بعد أكثر من محاولة، ثم ساعات الانتظار الطويلة في نهارات الشمس الحمراء الساطعة، أو في الليالي المقمرة البيضاء ومعهم طعامهم البسيط وشايهم، أحفظ كثيراً من صورهم، وأتباهى بصورة ذلك الصيّاد الحاذق الماهر، هو لا يخيب أبداً عندما يطرح شباكه المتعددة في بقع مائية مختلفة، بخفة وسرعة ساحر...

الشيوخ كانوا يحزنونني، أراه يسير كنملة، قصيراً مكوّراً، محني الظهر لحدّ الانطواء، يحمل مقعداً من قماش تحت إبطه، يسير دقائق ليستريح ساعة، أرى في انطواء ظهره وثقل شيخوخته وضعف بصره وسمعه قهر الزمن وغدر السنين، سمّاها أحد الأدباء: (موسيقى الزمن)، أنا أصوّر وهم يسمّون، ما كان أحلاها لو بقيت بلا أسماء..

المتصوفة وخرقة رؤوسهم الخضراء، المسابح الطويلة يلفونها على أوساطهم، يقتعدون زوايا الطرق والدروب، صامتين ذاهلين، استطعت أن ألملم تمتمة الشفاه الهامسة بألف ألف كلمة الله، يرددونها وينغمونها بمتعة وكأنهم يستطعمون ألذّ الحلوى.

أحزنني أكثر المجانين، هم صنفان: الأول أكرهه ولا أتعامل معه، سفهاء شرسون عدوانيون مؤذون ثرثارون مجرحون في وجوههم وأجسادهم وأيديهم وعيونهم ورؤوسهم وأرجلهم، أسمال بالية وشتائم وكلمات فاضحة من أفواههم مبثوثة برذاذ لعابهم السائل الكريه ومخاط أنوفهم وقيح عيونهم المحمّرة الغاضبة هؤلاء لا أقترب منهم، تآلفت وتعاطفت مع الصنف الثاني: مجانين هادئون صامتون محزونون كئيبون لا تحس لهم حركة، يظلّون لساعات تحت ظل شجرة أو في زاوية درب أو بجانب عمود، بنظراتهم الساهمة، وكان أكثر ما يؤلمني في هؤلاء مسألة البرد والشتاء، يقولون إن المجانين لا يشعرون ببرد أو حرّ، لا أصدّق ذلك، فنحن العقلاء نشكو ونضجر من أقل برد وحرّ، وهم على صمتهم واجمون لا يشكون.. ما زلت لست نادماً، قبل سنين، وكان مساءً شتائياً مؤذياً، كان شارع الدوّاسة في ضجيج وصخب المساء، أحد محلات (الستريو) فتح الصوت إلى أعلاه، كانت موسيقى إيقاعية راقصة يقودها الطبل، فجأة نبع، من أين جاء؟! كيف ظهر؟! كان عارياً وحافياً نحيلاً ممصوصاً مسوّد الوجه والرقبة والبطن والظهر والساقين والرجلين من وسخ قديم مؤثث، فقط كان يرتدي نصف دشداشة ممزقة لا تُلبس طفلاً، حشر الدشداشة في رقبته فغطّت جزءاً من ظهره، كان قفاه مكشوفاً مفضوحاً، ومع حركة الموسيقى وإيقاعها الصاخب تسمّر أمام المحل، قفز قفزات متلاحقة سريعة وبدأ يرقص، تساوق جنون الموسيقى مع جنونه، تجمّع عليه المارّة، صار فرجة حلوة مسلّية،

المجنون يجيد الرقص، ربما تعلّمه وأتقنه قبل جنونه، لم أر راقصاً مرن الجسد مثله، كان يتلوى كراقصة غجرية مهتاجة، وكلما تصاعد الإيقاع وصخب الطبل انسجمت حركاته أكثر، كان المجنون يبدو وهو يرقّص عجيزته كبدائي افريقي هائج مسحور بطقوسه الوثنية، الخبيث صاحب المحلّ وجدها دعاية لمحلّه وموسيقاه، إذ بدأ الحشد يكبر، كان يستطيع أن يطفئ اللحن ويوقفه، لكنه لم يفعل، بل زاد الصوت ضراوة، كنت أحمل كامرتي، هممت أن أضيء المشهد وأقتنصه بلقطة ولقطات، ولكنني عندما رأيت عجيزته العارية خجلت من نفسي، ووبّختها، أيحق لنا أن نتسلّى ونسلي الآخرين بفواجع الناس، كامرتي المتحفزّة وإصبعي الممدودة المنتظرة تراخياً، كان الجمع قد أحاط به وعلا التصفيق والتشجيع وإثارة المجنون، كنت أنظر في فرحتهم ونشوتهم الطاغية لرقصة مجنون عارٍ، فأتخيل أنّ أيا منهم كان يمكن أن يحلّ محله، يؤدي رقصته ويهزّ إسته المرتجف، لم أحتمل، تركت المكان، كانت الموسيقى لا تزال تزّن في أذني، والعدسة ما زالت مفتوحة، وكنت على وشك البكاء..

مرّة أخرى، أحجمت عن تصوير رجل معوّق مشوّه بلا رجلين وبيد واحدة قصيرة لها أصابع طويلة كالزعانف، لم يكن طوله يزيد على نصف متر، كل شيء فيه كان مخرّباً ناقصاً أو مفقوداً، وجهه فقط كان صبوحاً جميلاً رغم حزنه المرّ لوجوده كحيوان غريب في عربة خشبية مربّعة صغيرة مرميّة على رصيف الشارع، وعندما حدقت في عينيه اللامعتين الواعيتين وكادت الكاميرا تفعل فعلتها، خجلت من ارتكاب ذلك الإثم وجناية تسلية غريزتي بصورته الفاجعة..

تسألونني: لا نرى حيوانات في صورك، وأقول، وربما بدا كلامي ساذجاً ومضحكاً، فأنا أكره الحيوانات الفاتكة الشرسة، مذ كنت صغيراً لم أتآلف إلا مع الحمائم والبلابل والأرانب والغزلان، كرهت الأسود والنمور والفهود والذئاب والدببة والخنازير والكواسر والتماسيح والضباع والحيتان النهمة الشرهة وحتى الكلاب، قواطع وأسنان حادة كسكاكين، ومخالب ناتئة مدببة تثير رعبي وقرفي وكراهيتي، ومعها كل جوارح الطير من صقور ونسور وشواهين وبواشق وبوم، كلها أمقتها كلما تخيّلت أرنباً ممزّقاً في مخلب نسر شره أو صقراً أو حدأة، أو غزالاً صغيراً جميلاً وقد صار مضغة هامدة مجبولة بدمها بين شدقي ذئب أو نمر أو لبوة، تمنّيت لو لم تُخلق ومعها الأفاعي والعقارب والزنابير والجراد والفئران والصراصير والذباب وحتى البعوض، لم يحظ أي مخلوق منها بالتماعة من ضوء كامرتي، فقط الجِمال صوّرتها، حيوان صابر جميل تلفه الصحراء بسمومها ورياحها الرملية المحترقة، يشق الريح وكل عناء بصبر عجيب محتملاً عطش أسابيع ناهضاً بأحمال البدوي وأسرته وصغاره، منتظراً بهدوء- ولأيام- واحة يأنس إليها تخفّف عنه رحلاته المضنية، كذلك أحببت الخيل والحمير المفجوعة بشرور الإنسان وأذاه وحمقه، صوّرت صغارها بعيونها السوداء الجميلة، والحمائم والديكة، عشت معها طفولتي، أتأمل صورة الحمام العاشق في (زيارة حب) والتسمية ليست لي أيضاً، أو تلك الحمامة المهجورة من عاشقها، تسرح

في مخيلتي وذاكرتي مئات من الحمائم تآلفت معها من كل شكل ولون، والديكة البهيجة بألوانها المشعّة المضيئة وبصياحها الواعد المرحّب بالفجر.

تسألونني: وجوه النساء قليلة! هذا صحيح، شرطان يجب أن يتوفرا في وجوه النساء لتحتضنها كامرتي: غموض الوجه وسحر العيون...

كلما أمتدّ بي العمر وطالت السنون صار حشد من الصور والمواقف واللقطات والمواقع والوجوه وحتى الأبواب الكبيرة القديمة والجدران، والنجاحات والاخفاقات تضجّ في عقلي وخيالي، أتذكّر كل نبضة ضوء وشكل الكاميرا وعدستها والملامح التي أمامي، وكل الشوارع والأرصفة والمقاهي، لم أكن أستطيع الصبر جامداً ساكناً في (الأستديو)، ورغم آلام ظهري وتعب رجلّي فقد صار المشي ومتعة الاكتشاف وهذه النزهات عادة يومية مستديمة، مرّة ومع الصباح الباكر، كنت عائداً لبيتي، لم يكن صيدي وفيراً، انبثق وظهر أمامي كنّاسان نحيفان طويلان كأنهما توأم، مرسومان بتشابه غريب، يحملان مقشتين بطولهما وقد رفعاهما إلى الأعلى فوق رأسيهما كمن يتأهّب لعملٍ مهمّ خطير، يحدقّان في رصيف الشارع الملوّث بالأوساخ، تلك النظرة والوقفة وهيئة المقشتين المتهيئتين المتأهبتين للحركة، أضاءت في كامرتي صورة لهما لا أنساها، استغرب البعض احتفائي بالكناسين والصورة وواجهوني أن مثل هذه المهن الوضيعة لا تستحق صوراً، تألمت لما سمعت وزاد حناني لذكرى الوجهين وملامحهما ويديهما العاريتين المكشوفتين في صباح متجّمد لا تجرأ فيه على إخراج إصبع واحدة من جيوبك..

صور تخفق تهتزّ بمرحها أو تنوء بحزنها في روحي وضميري، ففي ساحة للعشاق في عاصمة أوربية، كان شاب يحتضن صديقته مغطّياً ومالئاً شعرها ووجهها وشفتيها وعينيها ورقبتها بقبلات متلاحقة لاهثة محمومة، على بعد متر منهما كان شاب جميل بلا رجلين يجلس على كرسي عربة، حزين الوجه لحدّ الفجيعة، لم يكن ينظر إليهما رأسه منحنٍ للأسفل، في زاوية أخرى رأيت عجوزين عاشقين يرمّمان في جلستهما وعناقهما ذكرى حب وغزل قديم، يحاولان –بيأس– القبض علىشهر عسل قديم ضاع في زحمة العمر وعمق السنين الماضيات.. في مدينتي ووطني انتشت كامرتي بتصوير النفوس والوجوه، وفي الخارج صارت المباني والحدائق والساحات والجسور والقصور الأثرية والكنائس القديمة والساعات الكبيرة المعمّرة ورساميّ الأرصفة وحمائم الساحات وأفواج السّواح بؤراً متلألئة في عدسة كامرتي.. لم أنس الماء، سرّ الحياة الأبدية والخلق، نثرت الماء صوراً لأنهار وشلاّلات وعيون ثلج وصقيع وندى..

لم أعتزل الناس، أحببتهم جميعاً، لكن هذه الغابة الفسيحة الشامخة المزهوة بأنواع الشجر، وهذا النهر الساحر، والشواطئ والجسر العتيق وسكن الصيادين وغناء طيور الماء، وقطعان الجاموس الهاجعة الساكنة المطمئنة في الماء البارد زخرفت ونقشت بعشرات من الرؤوس الكبيرة سجّادة سوداء لامعة في ضوء الشمس وبقرونها المدبّبة.. كان الصيف لي ولعاً وعشقاً للنهر والسباحة، لم نكن نستطيع الاقتراب من شاطئ (غسالات الصوف) إلا عندما يضطرنا التعب والإنهاك، أو عندما يتشنج ويلتوي لنا عصب في أرجلنا يشلّنا عن الحركة والاستمرار في السباحة، وعندما نفتقد أنبوب المطّاط المنفوخ أماناً مرافقاً وحامياً لنا، حشد من النساء، عجائز وصبايا

وصغيرات يغسلن وينظّفن أكواماً من الصوف الوسخ الملوّث بالقش والغبار وحتى بالبعر، ويسبحن في خانق الشاطئ الضيّق والمحدود، يلاعبن الماء، تسمع صوت غنائهن الحزين منقولاً بالريح، منساباً مع موج الماء ورفيف أجنحة النوارس الهابطة على وجه الماء والأسماك ترى حُزماً من حطب مشتعل مضيء يغلين عليه الشاي، الصبايا والصغار أكثرهن صخباً وضجيجاً وحركة وتراشق ماء وضحكات وشتائم مفضوحة، العجائز أكثر وقاراً وصبراً وصمتاً وسكينة، إلاّ تلك العجوز الطويلة النحيلة كمحراث –وقد رصدناها أكثر من مرة– وهي تروي بعد رفض وعناد قصصاً وحكايات عن الحب والعشق والرجال في زمنها الماضي المرتحل، أول من يلحّ في طلب الحكايات– حتى لو كانت مكرّرة معادة– كنّ من المتزوجات، وكانت فرصة للمراهقات أن يحظين بهذه المتعة اللذيذة، لم تكن العجوز الطويلة تجد حرجاً في رواية حكاية العشق بأدق تفاصيلها وألذّ أسرارها المستثارة، لم يكن يخرس حديث العجوز ويشتّت تجمّع النساء غير زمجرة ذلك المراقب الكريه وصيحاته المحذّرة، وكلّما كانت العجوز تكشف المستور، تتصاعد في وجوه العازبات حمرة الخجل والنشوة، كان الصيف فرحاً وبهجة لهن، تتلصّص عليهن، ترى بعضهن شبه عاريات، لم يكنّ يرتدين غير ثوب ملصوق بالماء على أجسادهن، فتبدو تكويرات ونتوءات أجسادهن واضحة، أما الشتاء فلم يكن رحيماً، قسوة الماء المتجمّد وعصف ريح النهر وقد أبردها وجه الماء بكل برودته وزمهريره، كان الشتاء صمتاً، وصغار البنات يبكين وقد جمّد البرد أصابعهن وأنوفهن وآذانهن، حتى أغطية الرأس لم تكن تنفع إلا قليلاً في تخفيف أثر رياح الماء المسكونة بالجماد، يصمت ذلك الغناء الصيفي العذب، وتحل الوحشة والغيوم والضباب والعمل المتواصل الرتيب المتعب..

المرأة النخلة عندما تكون عابسة غاضبة حانقة مكفهرة، تسلق كل النساء وهي تفرقع شتائمها الدنيئة الحارقة، وعندما تستكين وتهدأ وتروق، وقد نظّفت جسدها وثوبها وأصابع يديها الطويلة الرفيعة كمذراة من نتن الصوف ورائحة الغنم، يسيل لسانها عذباً بالأحاديث الملّونة الشيّقة والنكات الحارة الماجنة التي تفجر كركرات البنات وهن يستدرجنها وينتظرن بلهفة الأعمق والأكثر غموضاً وبهجة في طقوس العشق المباح والمخبوء بين الرجل والمرأة وسحرية تلك الأسرار وخفاياها.

كنت طامعاً أن أتصيّد طول المرأة ووجهها الشرس المعاند، كنت حذراً لئلا تضيع مني ولو نقطة ضئيلة صغيرة من ملامح وجهها العدواني، ومع الومضة الخاطفة الآسرة لذلك الوجه، علقت سنارتي بسمكة خائبة رغم أنني لم أكن مهيئاً لها بجدية، عندما ابتعد قاربي قليلاً عن شاطئ النساء الرملي، اهتزت أذناي بهدير من كلمات زاعقة مسمومة أحرقت أمّي وأبي وعمري وعافيتي وعينيّ وقد تمنّت لهما العمى، لا أدري كيف أحسّت بالخديعة، وكيف اطمأنت ورضيت أن يقترب قاربي المغامر

متجاوزاً عمق الماء إلى الشاطئ الضحل، ربما نبهتها إحدى النساء بأن ذلك الشاب في القارب– وكنت أراها تومئ لها نحوي بعصبية وتهديد – وقد فعل شيئاً، وربما هي إحدى الصغيرات إذ كانت بين فترة وأخرى تهمل كومة الصوف أمامها لتنظر إليّ بتوجس، الصغيرة ومن دون الجميع انتبهت للعبة الكاميرا مُهملة كومة الصوف المنقوعة، وربما.. لا أدري، كنت قد ابتعدت بما يطمئنني على صيدي المخبوء

فرحاً حتى بالسمكة المقهورة اللابطة في قعر.. الزورق..

عندما تلح بي الذكرى والحنين لذلك العمر البهيّ والسنين المشرقات ألجا لصور (غسّالات الصوف)، يبرز لي وجه تلك المرأة العجوز الصُلبة والصغيرات النحيلات وجبال الصوف وصوت أمواج الماء والريح وخفق أجنحة النوارس وهي تناور وتدور حالمة بسمكة وبالتقاط قطع من الخبز المتناثر وحبّات من طعام النساء المختلط بالرمل وبسلخ من الصوف الوسخ المتروك الذي لم تنفع معه كل مياه النهر وجهد الأيدي المتعاونة الغاسلة النشيطة.. أفلحت وحققت حلم الكاميرا بصيدها الذهبي، فرغم كل خشونة وسفاهة وسطوة المرأة الطويلة كعمود يابس متصلّب، ورغم كل حذرها وانتباهتها فقد نجحت في اصطيادها، جئتها وحدي بقارب عتيق ومجذافين أحدهما مكسور وقصير وبكامرتي المخفيّة التي يراها الناس في ضوء النهار وفي العلن معلّقة بحزام جلدي في رقبتي هاجعة محتضنة صدري، اقتربت –هذه المرّة– أكثر من شاطئ النساء، شاغلتها برمي سنارتي وبانتظار هادئ صبور لخفقة أو هزّة من الخيط الغاطس.. كان عصير يوم قائظ يشوي الوجوه والأجساد والأنفاس، كانت قد انتهت من تنظيف الصوف بعد الظهر – وهذا ما حسبتُه وقدرتُه– وهي الآن تجمع تلك الأكوام الصغيرة المتناثرة المغسولة وقد جففتها الشمس، بيضاء لامعة أو بألوان برّاقة ممزوجة بين الأسود والترابي والأحمر البني، كانت خاملة متعبة وقد أنهكها الحرّ، ساعدني طولها وقامتها وهامتها الشامخة أن أحدّد وأحصر موقعها ووقفتها بين حشد النساء المتحركات المتنقلات بين أكوام الصوف النظيفة المجفّفة، كنت أريد – رغم استمراري بالتشاغل بصيد السمك– أن تطوقّ عدستي وتمسك طول المرأة وملامح القوّة والكبرياء والتحدي في ذلك الوجه المكابر.

ذلك الفنّان الصامت الحاذق الماهر سارت به الحياة في آخر سنوات عمره، مترنّحة بمرض لم يعرف به إلا قليلون، فبنصف رئة مثقوبة معطوبة، وبدهشة للحياة متجدّدة، تواصل مصرّاً أن يحقّق مشروعه ومشواره، لكنه الصدر المنفوخ المختنق، ونصف الرئة الممزّقة أخمدت ذلك الوميض وأطفأت ضياء عدساته والتماعاتها الذكيّة وهي تقتنص اللحظات الهاربة من عمر الزمن، الصيّاد تعب، ربما أكمل مشواره واجتاز كل محطّات العمر، وقد تكون الملامح والوجوه ما زالت منتظرة وميض تلك الكاميرا المدهشة بحب وشوق وحنين.. مات المصوّر، وكان اسمه مراد...

الموصل



بانتظام يوم آخَر

قصة: علي البرازي

أغلق "أبو ياسين" باب بيته وراءه. انحنى بجذعه دافعاً أمامه عربة "فُول القِدْر" الصغير عبرَ زقاق شبه مُعتم، تلاصقت على جانبيه بيوت طينيَّة بسيطة.

توقف عن دفع عربته أمامه عند مدخل الزقاق رفع قامته، باسطاً كفّيه نحو السماء، داعياً من قلب عامرٍ بالإيمان: "يا رضاء الله والوالدين".

بعد أن قطع مسافة صغيرة، وعند منتصف ساحة الحي الترابية، أوقف عربته، مُستنداً بكلتا يديه على مقبضها الحديدي الذي علاه الصدأ، في محاولة منه لالتقاط أنفاسه اللاهثة المقطّعة، ولتنظيم مسيرتها الطبيعية الهادئة، ولإعادة الأمور إلى نصابها مع دقات قلبه المتسارعة التي أحسّ بها تكاد تقرع سمعه.

رفع ظهره ببطء، وراح يحرِّكه يَمنة ويَسرة، ليُليِّن عضلاته. أدار بصره مستعرضاً أبواب البيوت الخشبية القديمة، والنوافذ الطويلة المُسدلة الستائر. رفع عقيرته بصوته المُتعَب الممطوط، مُعلناً عن تواجده الصباحي في ساحة الحي: "فول القِدر".. يا فول..".

بدأت طلائع الفجر الأولى تتسلل من أحضان الأفق الشرقي، والطرق الرئيسية لا تزال خالية من السابلة، عدا بعض العمال والعاملات، ممن أصاخوا السمع لإغراءات النزوح من الريف إلى المدينة، عقب الجفاف الذي لحق بالأرض الزراعية، إثر النضوب في مياه الينابيع والآبار والأنهار، بعد انحباس أمطار السماء، فآثر الجميع العمل في مصانع المدينة الحديثة، أو عُمَّالاً في بناء الأبنية العالية ذات الطبقات المتعدّدة، التي ازدادت تسارعاً عرضاً وطولاً وارتفاعاً في الآونة الأخيرة، مُتجاوبة مع الاستثمارات المالية الكبيرة في أسواق تجارة وبيع الأبنية.

وقعت عيناه على بعض القطط والكلاب الضالة هنا وهناك، تدسُّ أنوفها وأفواهها خلال أكوام القمامة باحثة عن أقواتها، مُبعثرة محتويات أكياسها البلاستيكية السوداء، المتواجدة أمام أبواب البيوت، في الأزقَّة والحارات الشعبية الجانبية.

رفع رأسه جائلاً بعينيه في رحاب صفحة السماء الزرقاء، الخالية من الغيوم في صباح هذا اليوم

الربيعي، وتمتمت شفتاه بصوت تهزُّه رعشةُ الإيمان العميق: "سبحانك ربي.. فالقَ الأصباح.. وخالقَ الأكوان". أغراهُ هدوءُ الصباح، بالانغماس في عوالم ذاته الزاخرة بالأفكار المُبهمة. أحنى رأسه فوق صدره، وهمست شفتاه كمن يُناجي نفسه: "يا رزاق يا كريم.. يا فتَّاح يا عليم.. افتح لنا خير الأبواب.. عليك اتكالي يا رب العالمين".

اندفع صبي صغير، من خلف أحد أبواب البيوت المنخفضة، قابضاً بإحدى كفيه على بعض القطع النقديَّة الصغيرة، مُلوِّحاً باليد الأخرى بصحنٍ فارغ صغير، فرحاً بما سيحصُل عليه من الفول الشهي الذي يُعجبهُ مذاقهُ. صاح من خلال صوته الرفيع، وأنفاسه اللاهثة المتقطعة، وقدماه تقتربان من العربة: صباح الخير.. عمي أبو ياسين".

انتشل "أبو ياسين نفسه" من عالم أحلام اليقظة. رفَّت أجفانُه قليلاً، ورد السلام على الصبي، فبدت أسنانُه الصفراءُ المسوِّسةُ، التي أفسد منظرَها اعتيادُها الطويلُ على تدخين السجائر الرخيصة الثمن. تناول الصحن من يد الصبي، وسأله كالعادة عن صحة والده وأحواله: "كيف حالُ أبيك يا حسَّان؟!.. إن شاء الله تكون صحتُهُ جيدة.. سلِّم لي عليه.. أمانة.." ردَّ عليه الصبيّ بصورة آلية، ويداه تتشبثان بالعربة، شاملاً محتوياتها بنظراته الفضولية: "بخير.. والحمدُ لله.. عمي أبو ياسين".

انهمك "أبو ياسين" في رفع الغطاء القماشي السميك عن فوهة القدر، واستفسر من الصبي سائلاً: "كم تريدْ اليوم..؟!". انتشر البخار حول العربة، حاملاً معه رائحةَ الفول الزكيَّة إلى أنف الصبي، فاستنشقها بكلِّ أحاسيسهِ منتشياً، وأجاب على سؤاله: "نصفْ كيلو.. نصف كيلو فول يا عمي أبو ياسين". لم يستطع الصبي كبح جماح فُضول الطفولة في أعماقه. تحسست كفاهُ جدار القِدر النُحاسي. ردَّته حرَارتُهُ عنه. ضحك "أبو ياسين"، وقال مؤنباً الصبيَّ، وهو يَهُزُّ المغرفَة بيده: "سبقَ ونبّهتك إلى حرارةُ القدر.. وقلت لك ألف مرة.. القدرُ ساخنة يا حسَّان.. لكنَّك تعودْ أكثرْ من مرة وتتحسَّسها بكفك، هكذا الأطفال لا يستمعونْ إلى النصيحة". وأعقب كلامه بضحكة خشنة اهتز لها جسده.

نفخ الصبيُ في كفيَّه وفركهما ببعضهما بعضاً محرَجاً، وقد اكتسى وجهُهُ بالاحمرار خجلاً من نفسه. أدلى بائع الفول المغرفةَ الطويلةَ السَّاق في فوهة القِدر، وملأ الصحن بحبَّات الفول الشهيَّة الشقراء. دسَّ الصبيُّ كفيه تحت إبطيه ضاغطاً عليهما، تخفيفاً للألم الذي لحق بهما. وزن البائعُ الفول في ميزانه القديم، ومُضيفاً إليه القليلَ من المَرق والبقدونس المفروم، وقدَّم الصَحن إلى الصبيِّ، متمنِّياً للعائلة الفطور الصباحي الشهي.

بعد مغادرة الصبيِّ، انتظر "أبو ياسين" قليلاً، آملاً المزيد من الزبائن. انحنى بجَذْعه العُلويّ فوق العربة، مُستنداً بكلتا يديه على مقْبضها، مُسدِّداً بصره إلى آثار بئر قديمة مهجورة سُدَّت فتحتها بالأحجار والأتربة والقمامة، مُتَّخذاً مكانَه في طرف الساحة، ولا يزال الناسُ حتى اليوم يُطلقون عليها اسم "بئرْ السبيل"، وإن كان "أبو ياسين، لا يزال يجهل الاسم الحقيقيَّ لذلك المُحسن الكبير الذي تبرَّع بحفرها ليسقيَ بها العطاش من المارَّة، في زمن كانت تَشُحُ فيه المياه. على بُعد

عِدة أمتار من البئر، كان يقع مسيلٌ مائي جاف، طالما جاء إليه "أبو ياسين" من الحارة المجاورة، عندما كان طفلاً، ليُشارك أطفال هذا الحي لُعبةَ المراهنة على إصابة الكرات الزُّجاجيةِ والحجرية الصغيرة الملوَّنة، بينما كانت أصواتُ الصِّغار، المُتنافسين على الربح والخسارة تتصاعدُ عالية، مختلطة ببعضها، وهم يحرّكون أجسادهم ورؤوسهم وأياديهم، وقد عَلَتِ الحُمرَةُ وجوهَهُمْ من الانفعال، وسالت على وجناتهم حبّات العرق. يربحون ويخسرون، يتشاجرون ويتعاركون، يتخاصمون ويتصالحون، ينفعلون ويهدأون، كأن شيئاً لم يكن.

أحسَّ "أبو ياسين" بنشوة جارفة من الحنين إلى الماضي، تنتشرُ في أقطار نفسه، فأسعده ذلك الشعور، فرسم فوق شفتيه ابتسامة طفولية مُحمَّلة بأطياف الذكريات، وخُيّل إليه أن نسمة ربيعية نديَّة تلامس جبهتهُ ووجنتيه، فترطبُ حرَّ قلبه، وتنتزع من أعماقه تنهيدةَ طويلة، أنعشت بعضاً من ذكرياتِ غافية كانت متراكمةً تحتَ طبقات النسيان.

أعتق "أبو ياسين" نفسه من إسار الماضي. عاد إلى تفقُّدِ محتويات عربته الصغيرة بعينيه الصغيرتين الحادبتين، كما ترعى الأمُّ أطفالها بعد غيبة قصيرة عنهم. رفع صوته منادياً: "فول القِدر. يا فول.. أطرى من اللّيّة. يا فول القدر..".

تسللَّ الزمنْ من حول "أبي ياسين". متئداً رفيقَ الخُطا. اتكل على الله. أحنى جذْعَهُ على العربة. بدأ يدفعُها أمامه، صاعداً في الطريق الشمالي المُترِب، المُفضي إلى سلسلة من البيوت المتفرِّقة المُطمئنة تحت قدمي جبل قاسيون المطلِّ على مدينة دمشق.

امتدَّت عن يمينه مقبرةُ الحيّ بسورها الحديث المرتفع، الذي يصونُ القبور من عبث الأطفال، ويضمن للموتى الرّاحة الأبديَّة، بعيداً عن ضوضاء الحياة العابثة فوق الأرض. تأمّل طويلاً باب المقبرة الحديدي الأسود الكبير، بدا له وكأنه يفصل بين عالمين متناقضين متباعدين، اختزلت في البرزخ الفاصل بينهما قصة مسيرة الكون فوق الأرض، منذ البداية وحتى النهاية، ضمن ملهاة سوداء، عبثية الحركة في التاريخ، وعالم السكون المطمئن في الداخل. أو أن هناك عالمين تفضي نهاية أولهما إلى بداية الآخر.

سرت رعشةٌ صغيرة في جسده، بعد أن ساورته أفكارٌ كبيرة على فهمه، انتهت به بأن آدم مصيره إلى التراب، فخيَّل إليه أنه بدأ حقيقة يشعر بطعم التراب المالح في فمه، فجفّ لسانه في حلقه. أومأت إليه المقبرة من طرف خفيٍّ أنها ستكون الملجأ الأخير لكل حيٍّ، مهما طالت أيام مكوثه فوق الأرض. تنهَّد.. وتمتمت شفتاه بخشوع: "السلام عليكم يا أهل القبور. أنتم السابقون ونحن اللاحقون.. والبقاء لله وحده".

أوقف عربته، وبسط كفّيه نحو السماء، وقرأ الفاتحة على أرواح الموتى، وخصّ بالذكر أرواح جميع المسلمين، وروحي والده ووالدته، ومن تذكَّره من أهله وأقاربه وجيرانه وأصدقائه، ومسح على وجهه متبرِّكاً وهو يقول: "آمين".

استأنف سيره، فتتابعت عن يمينه البيوت الطينيَّة المنخفضةُ الجدران، والمتجاورة مع دكاكين الحي المتواضعة، والتي لم تزل أبوابها مغلقة لندرة الزبن في الصباح الباكر.

مرَّ به بعض الجنود المتوجهين إلى ثكناتهم خارجْ المدينة، وكان وقع أحذيتهم الثقيلة على الأرض ينبئ عنهم من بعيد. تبعهم الموظفون الذين كانوا يبادرونه بالتحية، فيردُّها عليهم رافعاً كفه إلى رأسه: "وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته".

توقف للاستراحة أمام باب مسجد الحي القابع على يمين الطريق. كان صدره لا يزال يعلو ويهبط بأنفاسه اللاهثة المتتابعة المتقطعة داخله. انحنى على الأرض والتقط حجرين صغيرين، دعم بهما العجلتين الخلفيتين للعربة. وضع كفَّيه في خاصرتيه، دافعاً جذعه إلى الوراء قليلاً، فطقطقتْ فقرات ظهره. جرَّ ساقيه إلى مصطبة صغيرة أمام باب أحد الدكاكين المغلقة، وقبل أن يجلس مستمتعاً بأشعة الشمس الأولى الدافئة، رفع صوته المندَّى بالأمل: فول القِدر يا فول".

بدأت الحياة تسري في أوصال الحي ببطء، مع إطلالةِ قرص الشمس الأحمر من خلف الأفق الشرقي، الموشّاة حواشيه ببعض الغيوم الورديّة اللون. تجاوبتْ أصوات فتح الأبواب وإغلاقها في الحيّ الذي ما زالت تنتشر فيه بقايا من النعاس. غير بعيد منه تزاحمت الأجساد أمام باب الفرن. وصلت إلى سمعه أصوات صراخ الأطفال المحشورين بين أجساد الكبار، وذهبت نداءاتهم أدراج الرياح. الناس يتزايدون باستمرار، والأفران لم تعد تكفي حاجة السكان، ورغيف الخبز لم يعد الحصول عليه بسهولة في الأزمنة الأخيرة.

اقتعد بعض أطفال الحي العتبات الصغيرة، المرتفعة قليلاً أمام مداخل البيوت، ولا تزال آثار النوم بادية على الوجوه والعيون، والأيادي الصغيرة تحمل الشطائر من الزيت والزعتر، والأفواه تلوك اللقمات اللذيذة، بنشوة واستمتاع، والأجساد تستحم بأشعة شمس الصباح.

تتابعت إلى سمعه أصوات أغلاق الدكاكين، وهي ترتفع أمام الأبواب لاستقبال الزبن. وبدأ المصلّون يغادرون باب المسجد، بعد أن آثروا المكوث فيه، بعد انتهاء صلاة الصبح إلى حين بزوغ الشمس، يذكرون الله بأصوات مرتفعة موحَّدة النغمات، ويستغفرونه عما بدر منهم من الذنوب، خاشعة قلوبهم من التقوى، دامعة عيونهم من الخشية، ليّنة نظراتهم من الاطمئنان، وأصابع أياديهم تداعب حبَّات المسابح المترافقة مع الابتهالات والتسبيح وذكر الله.

دبَّ الانتعاش في جسد "أبي ياسين" الضعيف، مع استيقاظ الحياة في الحي. نهض من مجلسه، ونفض الغبار عن مؤخرة سرواله الكاكي، رافعاً صوته بالنداء على الفول.

وبينما كان يدفع عربته أمامه، شرد قليلاً مع أفكاره مستعرضاً في مخيلته بعض الشذرات المتناثرة في الذاكرة خلال مسيرة حياته، فالاستيقاظ المبكر بدأ ينهك جسده، والتعب استوطن في ساقيه، وسائر أعضاء جسمه أضحت مشوقة للراحة.

إنه الآن في الأربعين من عمره، والعمل في أيام العطل الأسبوعية والرسمية، أخذ يحمل شيئاً

من الملل إلى حياته. الأولاد يكبرون والأفواه المفتوحة لا ترحمه، والمعدات السليمة قوية تطحن حتى الأحجار، كما يقولون في الأمثال الشعبية، وهو يدور ويدور، في حلقة محكمة الإغلاق، بين ملازمة عربة الفول في الصباحات الباكرة، والعمل بنظام الدوريات في معمل النسيج في الليل، في ضواحي المدينة، وعربة الفول بدأت تضجره، ولقمة العيش المفعمة بالدم والعرق لا ترحم، والغلاء يستشري بين الناس كالوباء.. إنه.. وأطلق من بين شفتيه زفرة طويلة محرقة.

أمام أحد أبواب البيوت توقف، وتناول خرقة كبيرة مبللة بالماء، وبدأ يمسح جوانب القدر، ويدور حول عربته، كما تدور الفراشة حول المصدر الضوئي مرفرفة بجناحيها، وهي لا تعلم أنها كلما اقتربت منه عجّلت من ساعة لقائها مع الهلاك المحتوم.

نسّق محتويات العربة وتفقّد الأوزان. أحصى ما في طاسته المعدنية الكبيرة من القطع النقدية المعدنية والورقية الصغيرة منها والكبيرة. غطى وعاء البقدونس المفروم بجزء من جريدة قديمة اتقاء لمحتوياته من أشعة الشمس وغبار الطريق وتهويات الذباب.

بدأ الانزعاج يلوح على قسمات وجهه، فالنقود قليلةٌ في الطاسة، وقدر الفول مازالت مترعة.. لماذا قلّل الناس من اهتماماتهم بأكل الفول في الوجبات الصباحية؟!.. الفول كما سمع ذات مرة من المذياع غنيٌّ بمادة الفيتامينات، وأسعاره رخيصة، وفي متناول الجميع. وهو إضافة إلى كل ذلك وجبةٌ غذائية كاملة ومفيدةٌ للفقراء من الناس. حك ذقنه وضحك في سره من جهله، وفكر ولكن ما هي الفيتامينات التي كان المذياع يتحدث عنها ذات مرة يا أبا ياسين؟!..

ويبدو أن رحمة الله استجابت لنجوى نفسه الضارعة، فتوافدت الصحون الفارغة إلى عربته، وتزاحم الكبار والصغار من حوله، وبدأ الميزان يصدر تلك الضجة المحبّبة إلى نفسه، فسرى الحبور في أعطافه، ونسي أوجاع ساقيه، ودبت الحياة في يديه، ولسان حاله يردد سعيداً: "ألا من مزيد".

انفضت الزحمة من حوله، ومع الابتسامة الخفيفة التي ارتسمت على شفتيه، وتسللت إلى مساحة كبيرة من وجهه، حاول رفع القدر من مكانها بكلتا يديه، مخمّناً ما فيها من الفول، ازدادت الابتسامة اتساعاً، حتى شملت كامل مساحة الوجه، فلم يبق في القدر إلا القليل من الفول، همس لنفسه: "كلُّ الحمد والشكر لك يا رب العالمين".

اتكل على الله، وهو يحس بحيوية التفاؤل تدبُّ في أوصاله. انعطف بعربته يميناً، وصعد مجتازاً زقاقاً يصل بين الحارة الشرقية القديمة والحارة الغربية الجديدة. عن يمينه توالت بعض القباب المعدنية المنصوبة فوق قبور العائلات الموسرة وقد اكتسى سطحها الخارجي بلون الصدأ البني من جراء تعاقب الفصول عليها. كانت بعض القضبان الحديدية التي تفصل القبور عن الطريق الخارجي مكسورة ورخام بعض القبور مفقوداً في الجوانب، مما زاد تشويه منظرها الخارجي، فكانت مدعاة للسّخرية من المحاولات التي تبذلها بعض العائلات للتمييز بين أقدار الناس فيما بعد الموت، متناسين أن الناس جميعاً سواسية كأسنان المشط، ومآلهم الأخير إلى

التراب، وخير القبور الدوارس.

انحدرت العربـة متجاوبـة مـع ميل الطريق الخفيف المفضـي إلـى الحـارة الشـرقية ذات البيـوت الطينيـة، مما اضـطر أبـا ياسين، لأن يتقدم العربـة بجسمه ويدفعها بمؤخرتـه إلـى الـوراء، فـي محاولـة لتثبيت قدميه فوق الأرض قدر الإمكان، للتقليل من سرعة اندفاع العربة.

في نهايـة الطريق مرّ بـالقرب من مزبلـة الحـي الصـغيرة وقد تكاثر الذباب فوقها، متنقلاً فوق الفضـلات، مزاحمـاً القطـط والكـلاب التـي كانـت تـدسُّ رؤوسـها بـين بقايـا الأطعمـة الفاسـدة، وقشـور الفواكه، فزكمت أنفه الروائح الكريهة المخرّشة للأنوف الناتجة عن تحلل الفضلات.

تحسسّ بكفه الخشنة شعيرات ذقنه النامية. تلفت حواليه مستطلعاً أبواب البيوت ونوافذها، ونـادى على بضاعته بصوت خالطته بحة لازمته مع مهنة بيع الفول: "فول القدر يا فول أطرى من الليّة يا فول القدر". وهمس لنفسه: "أنت الكريم يا رب، وعليك توكلي واتكالي".

استند على حافة العربة، مترقباً استجابة أهل الحارة الشرقية لنداءاته. هبّت نسمةٌ صباحيةٌ رخيّةٌ بعثت بعض الخدر فـي خلايـا جسده، فداعب النعـاس جفونـه فاستسلمت لقيـاده دون أدنـى مقاومـة. ولفترة قصيرة راودته أمنياتٌ قديمـة مكبوتـة، بالتمدد في الفراش الدافئ، مسترخياً في سـاعات الصـباح المبكرة، مستمتعاً بالدفء اللذيذ تحت اللّحـاف، وقد سمع أن المحظوظين من النـاس يمارسـون تلـك الطقوس في صباحات أيامهم الجميلة.

تسللت إلـى مخيلتـه صـورة ابنـه البكر "ياسين" فـازدهرت الأمنيـات فـي حـدائق أحلامـه، بألوانها المختلفة وعبيرها الفواح الذي أرسل الحيويـة فـي خلايا جسده المتعبـة، فقد زوّج ابنتيـه فـي سنٍّ مبكرة، فالزواج المبكر أستر للبنت في هذا الزمن، وبقي لديه في البيت ابنه ياسين، وسيزوجه قريباً في البيت عنده، ويخصص لـه ولعروسه أجمل الغرف، حتـى يبقيه ذخراً لـه فـي شيخوختـه، لابد وأن يـأتي ذلك اليوم الآخر المرتجـى، الذي يتيح لـه فيه ابنـه ياسين التمدد فـي الفراش الدافئ المريح فـي السـاعات الأولى من الصباح، مكوّماً على نفسه تحت اللحاف، مناجياً أطياف السعادة التـي ترفرف من حولـه، تماماً كما يفعل أولئك المحظوظين الذين يولدون وفي أفواههم ملاعق من الذهب، كما سمع بعضـهم يقول ذلك في أكثر الليالي.

دب التفاؤل المريح في صدر أبي ياسين، بعدها تخيل أنه لابدّ وأن يأتي ذلك اليوم الذي سيريح فيـه سـاقيه إلـى الأبـد، من عنـاء العمل فـي المصـنع، والتجوال فـي الأزقـة والحـارات مـع عربـة الفول، منتشياً بارتشاف فنجان قهوة الصباح وهو جالسٌ في فراشه تقدمه إليه زوجة ابنـه ياسين، بينما أحفاده الصغار يتوافدون إلى غرفة نومه، يتبادل معهم القبلات الدافئـة وتحيات الصـباح، يعانقهم ويعانقونـه، يداعبهم، فيرتمون على صدره مزقزقين مقهقهين فرحين كعصـافير الجنـة يضـمُّهم إليـه ويتمدّدون إلـى جانبـه فـي الفراش، متوسدين ذراعـه النحيلـة، عابثين بلحيتـه، وهـو يقص عليهم قصـة بـائع فـول القدر الذي كـان يتجول فـي الصـباح البـاكر، دافعاً عربتـه الصـغيرةَ أمامـه، فـي الأزقـة والحـارات فـي سـائر فصول السنة، والناس نيام في فراشهم.

وعندما يغادرون البيت إلى مدارسهم، يودعون ملوحّين بأياديهم الصغيرة قائلين: إلى اللقاء يا جدَّنا العزيز، فيرد عليهم وعيناه تقتفيان آثارهم مردداً: مع السلامة يا أحبائي الصغار، في حفظ الإله القدير وصونه، مع ألف سلامة وإلى اللقاء، ويحفظكم الله بعين رعايته التي لا تغفل ولا تنام. يلتفت بعد ذلك إلى زوجته مزهواً بنتاج غرس أسرته النامي، قائلاً لها والابتسامة تزداد اتساعاً فوق شفتيه: "ألم أقل لك يا عائشة، إن الله جلّت قدرته سوف يكافئنا على تعبنا وصبرنا في أواخر العمر، وإننا أخيراً سنستريح تماماً، ونستمتع بشيخوخة هادئة، إن الله كبيرٌ ورحيم بعباده يا عائشة يا أم ياسين".

شعر "أبو ياسين" إثر انتهائه من رحلته مع أحلام اليقظة، أن دماء وحيوية الشاب ابن العشرين عاماً تجري في أوصاله. رفع ظهره وفرد صدره، وأطلق من حنجرته نداء مفعماً بالحيوية والأمل "فول القدر.. يا فول.. أطيب من اللّية.. يا فول القدر".



آفاق

قراءات....متابعات....حوارات



قراءات... قراءات... قراءات

الطفولـــة المبكـرة

-1-

الطفولة المبكرة هي الأساس، ومن شب على شيء شاب عليه، كما يقول المثل العربي، والطفل هو أبو الرجل، كما يقول وردز وورث وكل شيء يؤكد أن ما يتلقاه الطفل في صغره من تربية هو الذي يقرر مصيره، ويصنع مستقبله، بل إن العلم الحديث يؤكد أن تربية الطفل تبدأ منذ أيام حمله الأولى، فعادات التغذية والطعام والشراب، تؤثر كلها في الجنين وهو في رحم أمه، كما تؤثر فيه الانطباعات الفنية والمؤثرات النفسية والعاطفية، ولعل أكثرها ضرراً بالنسبة إلى الجنين التدخين، لذلك تنصح الأم الحامل، كما ينصح للطفل بعد ذلك، بارتياد الرياض والحدائق والاستماع إلى الموسيقا.

ومن المؤسف أن الأطفال في بلدان العالم الثالث لا يحظون بالمسكن الصحي، ولا المدرسة الواسعة، ولا التعليم السليم، ولا تتاح لهم فرصة اللعب والترفيه عن النفس، بل إن أكثرهم يضطرون إلى العمل في سن التحصيل العلمي، ويستيقظ وعيهم على عادات البيع والشراء والكسب والمراهنة، وربما الغش والمساومة والخداع والنصب، ولا يتفتح وعيهم على الفن والحب والجمال. ولعل هذا ما كان يدعوه الأجداد بالأصالة، التي تعني الأصل الطيب، والمنبت السليم، والتربية الصحيحة.

وفي النصين التاليين ما يؤكد ذلك كله، وأولهما لشاعر عربي، والآخر لشاعر إنكليزي، وليس بينهما من صلة، ولا علاقة، ولا تأثّر ولا تأثير، ولكنهما يدلان على قيمة واحدة، هي أهمية النشأة الأولى للطفل، ولئن دل هذا على شيء، فإنه يدل على وحدة التجربة الإنسانية، ووحدة القيم والأخلاق والمفاهيم، على الرغم مما قد يكون من فروق لابد منها، تميز فرداً من فرد، وثقافة من ثقافة.

-2-

يقول الشاعر الفارس أبو فراس الحمداني (320-357هـ-932-968م):

غيـــري يغيـــره الفَعَـــال الجـــافي ... ويحـــولُ عـــن شـــيِمِ الكـــريم الـــوافي

لا أرتضـــي ودّاً إذا هـــو لـــم يـــدم ... عنـــد الجفـــاء وقلّـــةِ الإنصـــافِ

إنّ الغنــــيَ هـــو الغنــــيّ بنفســـــه	ولـــوَ أنَّـــهُ عــــاري المناكـــب حـــافِ
مـــا كـــلُّ مـــا فـــوق البســـيطة كافيـــاً	فـــإذا قنعـــتَ فكـــلُّ شـــيء كـــافِ
وتعـــاف لـــي طمـــع الحـــريص أبـــوّتي	ومروءتـــــــي وفتـــــوتي وعفـــــافي
مـــا كثـــرة الخيـــل الجيـــاد بزائـــدي	شـــرفاً ولا عـــدد السَّـــوام الضـــافي
ومكـــارمي عـــدد النجـــوم ومنزلـــي	مـــأوى الكـــرام ومنـــزل الأضـــياف
شـــيم عرفـــت بهـــن مـــذ أنـــا يـــافع	ولقـــد عرفـــت بمثلهـــا أســـلافي

يفخر الشاعر بمجموعة من القيم والأخلاق والصفات يتحلى بها، وقد ربي عليها منذ أن كان صغيراً، وهي قيم يتسم بها قومه من قبل، وهو يعتز بها، ويطرح بعضها قيماً كلية، ويطلقها أمثلة وحكماً عامة.

ومن تلك القيم التي يذكرها الشاعر ثباته على القيم والأخلاق، وعدم تغيره وحفظه الوداد للصديق حتى لو جفاه، وهو لا يطمع في شيء، ولا يتعلق بشيء من عرض الدنيا الزائل من مال أو خيل أو أغنام، مما يتهافت الناس على كسبه وجمعه، وهو إلى جانب ذلك كريم الكرم كله، ومنزله مقصد للضيوف الكرام، وهذه القيم كلها نشأ عليها منذ صغره، وهي قيم أصيلة في أسرته، فقد نشأ عليها من قبل أجداده، مما يدل على الأصالة.

ويطلق الشاعر في أثناء ذلك مقولة يمكن أن تعد حكمة، وهي تتسق مع القيم التي يفخر بها، وخلاصتها أن الغنى هو غنى النفس، وليس غنى المال، فإذا ما طمع الإنسان فإن كل مال الأرض لن يكفيه، أما إذا قنع فيكفيه العفاف. وقد صاغ الشاعر هذا المعنى في بيتين واضحين في الدلالة مباشرين في تقرير المعنى، يقول:

إن الغنـــــي هـــــو الغنـــــي بنفســـــه	ولـــــو أنـــــه عـــــاري المناكـــــب حـــــاف
مـــــا كـــــل فـــــوق البســـــيطة كافيـــــاً	فـــــإذا قنعـــــت فكـــــل شـــــيء كـــــاف

وقد اتبع الشاعر في القصيدة أسلوب التعبير التقريري المباشر وهو ما تقتضيه طبيعة المعاني المجردة والقيم الكلية التي يريد التعبير عنها ليحقق الوضوح المطلوب.

ولقد كثرت في النص الصفات المشتقة على وزن اسم الفاعل أو الصفة المشبهة مما يتناسب والوصف بالأخلاق الحميدة، ومن ذلك: الكريم الوافي، وعاري المناكب حاف، وكاف، ويافع، زائدي، الكرام، الأضياف، وأسلافي، كما ظهرت في النص الألفاظ الدالة على معان مجردة، على نحو: ود، الجفاء، الإنصاف، طمع، أبوتي، مروءتي، فتوتي، عفافي، شرفاً، مكارم، هي جميعها ألفاظ اقتضتها طبيعة ذكر الخصال الحميدة.

ويظهر واضحاً في القصيدة أيضاً ضمير المتكلم، فقد أضيف كثير من الألفاظ إلى ضمير المتكلم، كما لحق ضمير المتكلم بعض الأفعال واستتر في بعضها الآخر، ومن ذلك مثلاً: غيري، أبوتي، مروءتي، فتوتي، عفافي، زائدي،، منزلي، أسلافي، ومنها أيضاً، عرفت، عرفت، لا أرتضي. وكثرة هذه الضمائر تدل على وعي الشاعر لذاته، واعتداده بها، وهذا ينسجم مع طبيعة الموقف، الذي هو الفخر بالقيم والأخلاق.

علـى أن هذا لا يعنـي الغرور أو الأنانيـة، إنما يعنـي الإخـلاص للقيم والمثـل والأخـلاق، والانتسـاب إلـى قوم يحرصون علـى مثل تلك القيم والمناقب والمثل، كما يعني أيضاً الاعتزاز بها بوصفها قيماً إنسانية خالدة، ولعل من أهم تلك القيم الوفاء للقيم نفسها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وعدم التغير عنها، وإطلاقها حكمة ومثلاً للأجيال كلها.

وفـي إطار التقريرية والمباشرة الذي أحاط بالقصيدة كلها وتناسب مـع طبيعتها تألقت فـي القصيدة صورة كونية سامية تدل على الرفعة والعلو مثلما تدل علـى الكثرة والوفرة، وفيها النـور الـذي هو حياة وهداية، وتتمثل فـي قوله: "ومكارمـي عدد النـجوم".

ويحق للشاعر بعد ذلك كله أن يفخر بمثل تلك القيم وهو الفارس الأمير الـذي نشأ حقيقة علـى مثل تلك القيم، وهو الشاعر الفارس الذي يترفع حقيقة عما هو عارض وزائل، ويتمسك بما هو رفيع وخالد، من المثل والقيم.

-3-

يقول الشاعر الإنكليزي وليم وردز وورث (1770-1850م):

قلبي يثب حينما أرى

قوس قزح في السماء

هكذا كنت في بدء حياتي

ولم يتبدل أمري بعد أن أصبحت رجلا

وليكن هذا هو إحساسي بعد أن تنال مني السنون

وإلا، فليكن الموت نصيبي

فالطفل هو أبو الرجل

وإني لمفعم بالأمل في أن تتصل أيامي

بعضها ببعضها الآخر، بفضل التقوى الطبيعية.

إن قلب الشاعر لا يخفق فرحاً، لرؤية قطعة نقدية مرمية علـى الأرض، ولا لقطعة حلوى يمنحه إياها أحد أقربائه، وإنما يفرح لرؤية قوس قزح فـي السماء، وهذا يعنـي أنه يفرح للجمال السامي الراقـي، ولما هو مستحيل المنال، لا يلمس باليد، ولا يمتلك، ولما هو فن مجرد، بعيد عن المنفعة، ولما هو سماوي مقدس.

إن قوس قزح الذي هو قوس، يدل على وجود دائرة تتكامل في الكون الرحب، وبذلك فإن قوس قزح يثير الخيال، ويملأ النفس بالشعور بالكون العظيم، وقدرة الخالق، ويوحي بالكمال الذي تمثله الدائرة، وهو يثير الشعور بالبهجة لما فيه من ألوان هي في الحقيقة النور الذي هو سر الخلق ومفتاح المعرفة.

ولا ينسى المرء أن قوس قزح لا يتألق إلا فـي حالة انهمار المطر وسطوع الشمس من فرجات الغمام، وهذا يعنـي اجتماع الماء والنور، أي اتحاد قوى الخصب والعطاء.

ومما لا شك فيه أن هذه المعاني لا يعيها المرء، ولاسيما الطفل، ولكنها تتسرب إلى نفسه، وترسخ في أعماقه، بل هي في الحقيقة معان كامنة في أعماق كل إنسان، ولكن مشاغل الحياة وأعباءها وتكاليفها واهتماماتها الدنيوية تغطي تلك المعاني بقشرة من النسيان، وهنا تبرز قيمة الآداب والفنون، إذ إنها تجلو الصدأ عن النفس، وتكسر ما يرين عليها من مثل تلك القشرة، وتبعث المعاني والقيم والمفاهيم من غفوتها.

ومن هنا تبرز أهمية ما يقوله الشاعر في هذا النص، إذ إن قلبه يخفق فرحاً لرؤية قوس قزح وهو متقدم في العمر، وقد حافظ على هذه القيمة منذ أن كان صغيراً، وهذا يعني أنه نشأ في أسرة تقدر الفن والقيم والجمال، وأنه تلقى تربية سليمة، كما أنه حافظ على هذه التربية، ولم تبد له الأيام، وظل وفياً لما ربي عليه.

والشاعر بعد ذلك يتمنى أن يظل وفياً لهذه القيم ما بقي حياً، وألا تبدله الأيام، وإن كانت الأيام ستغيره، فإنه يفضل الموت على الحياة. وهذه قيمة أخرى يضيفها الشاعر، وهي قيمة الحفاظ على المبدأ، والاستعداد للتضحية بالحياة من أجله، لأن الحياة من غير مبدأ لا تعاش.

ثم يضيف قيمة ثالثة، وهي الثقة بأنه لن يتغير، وأن أيامه ستسير على ما ربي عليه، وهذه الثقة بحد ذاتها قيمة عليا، تكسب الإنسان الشعور بالقوة، وتدفعه للحفاظ على القيم.

ثم يتوج الشاعر القيم كلها بقيمة يختم بها القصيدة، ليمنح القصيدة كلها بعداً جديداً، ويضيئها، وهي ثقته بأن أيامه لن ينفصل بعضها عن بعض، وأنه سيظل محافظاً على ما ربي عليه، بفضل التقوى الطبيعية التي تصل أيامه بعضها ببعض.

وهنا يلتقي ختام القصيدة مع افتتاحها ثم الافتتاح بوثوب القلب فرحاً برؤية قوس قزح يملأ القبة السماوية حيث السمو والعلو الإلهي، ثم كان الاختتام بتقوى الله، وبذلك تكتمل القوس، وتتم الدائرة، ولابد من إعادة قراءة القصيدة ثانية على ضوء تلك الخاتمة، لإدراك أن سلسلة القيم والمعاني والمفاهيم الراقية المتتابعة في القصيدة إنما تنبع من تلك التقوى وتظل متصلة على مر الأيام.

وهكذا يقدم الشاعر قصيدة تؤكد أهمية التربية في غرس القيم وترسيخها في نفس الطفل كي ينشأ عليها ويظل وفياً لها مدى الحياة.

ومن الجدير بالذكر في هذا السياق تأثر عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد بهذه القصيدة وتبنيه مقولة وردز وورث: "الطفل هو أبو الرجل"، وإطلاقه هذه الجملة مثلاً يلخص فيه نظريته التي يؤكد فيها أن السنوات الخمس الأولى من عمر الطفل هي التي ستحدد مستقبله.

والقصيدة تنتمي من غير شك إلى الرومانتيكية حيث يتغنى الشاعر بالطبيعة وجمالها المقدس مختاراً من هذا الجمال قوس قزح المعبر عن السمو والشفافية والنقاء، مؤكداً هذا النزوع الرومانتيكي من خلال ثقته أيضاً بأنه سيظل محافظاً على القيم التي ربي عليها بفعل التقوى الطبيعية التي ستجعل أيامه متصلاً بعضها ببعض، وهذه التقوى الطبيعية تنسجم في الختام بعد بدئه في الافتتاح بالتغني بقوس قزح، مما يجعل الطبيعة هي الخلفية التي تتحرك القصيدة أمامها.

ولقد استطاع الشاعر أن يجمع الأزمان كلها، من ماض وحاضر ومستقبل، منطلقاً من نقطة في الحاضر، ومشيراً بإيجاز إلى الماضي، آملاً بمستقبل يستمر فيه على ما ربي عليه من قيم، وكان هذا كله

بإيجاز شديد، ومن غير تجزيء أو تفصيل، مما يؤكد وحدة القصيدة من جهة، ووحدة الموقف والشعور والرؤية، من جهة أخرى، وما وحدة القصيدة إلا جزء من هذه الوحدة، ونتيجة لها.

والقصيدة تقوم على التقرير والتعبير المباشر عن المعاني الكلية المجردة، وليس فيها شيء من تشبيه أو استعارة أو كناية، ولكنها تمتلك التوهج الشعري بفضل وحدتها. كما تمتاز القصيدة بالعموم والكلية وعدم الاستغراق في التفاصيل، والتعلق بالمعاني والقيم والمجردات، ولم تبحث عن تجليات لها فيما هو محسوس أو مادي أو جزئي.

ويظهر ضمير المتكلم واضحاً في القصيدة لأن الشاعر يتكلم عن نفسه، ولكن لا شيء في القصيدة يوحي بالغرور أو الأثرة أو الأنانية، لأن الشاعر لا يتحدث عن ذاته منطلقاً مما هو خاص وفردي، إنما يتحدث عن ذاته منطلقاً مما هو عام ومشترك وهو القيم والمثل والأخلاق، وهي إنسانية شاملة، ولذلك نجت القصيدة من الفردية، وسمت إلى الكلية والعموم، وحلقت في عالم المثل، وقدمت ماهو إنساني وشامل، ولاسيما في السطر الذي أرسلته حكمة أو مثلاً سائراً، وهو: إن الطفل هو أبو الرجل.

ومن هنا تدخل القصيدة في الشمول الإنساني لتؤكد أهمية الطفولة المبكرة لا في حياة الفرد بل في حياة الشعب والأمة والإنسانية كلها.

-4-

وواضح بعد ذلك كله التشابه الكبير بين قصيدة وردز وورث وقصيدة أبي فراس الحمداني، وهو تشابه لا يرجع إلى شيء من التأثر والتأثير، وإنما يرجع إلى وحدة الخبرة الإنسانية، ولاسيما ما يتعلق منها بالقيم والأخلاق والمثل الذي يسعى الإنسان دائماً إلى التمسك بها والدفاع عنها والدعوة إليها.

وهذا الاتفاق في التجربة الإنسانية قاد بصورة غير مباشرة إلى تشابه في التعبير القائم على التعميم والمباشرة والتقرير وإطلاق الحكمة والمثل.

وإن كان ثمة فرق لابد من الوقوف عنده فيتمثل في الحقيقة في أمرين اثنين، الأول عناية أبي فراس بقدر غير قليل من التفاصيل والجزئيات وتسميته الأخلاق والقيم والصفات الحميدة، واكتفاء وردز وورث بالكليات العامة، والثاني تمثيل كل منهما بيئته ومرحلته، فالشاعر الإنكليزي يمثل المرحلة الرومانتيكية المعتدة بالفرد والحرية والطبيعة، والشاعر العربي يمثل الروح العربية بما فيها من اعتزاز بعراقة المحتد ونبل الأصل ويتضح ذلك في البيت الأخير من قصيدته.

ولعل أهم ما يتفقان فيه أخيراً هو السمو والرفعة من خلال ذكر قوس قزح ونجوم السماء، وتعلقهما معاً بالقيم والمثل وعدم التحول عنهما، والإشادة بأنها قيم مكتسبة منذ الصغر، مما يدل على أهمية الطفولة المبكرة في غرس القيم في نفس الإنسان.

-5-

ومن الجدير بالذكر بعد ذلك مقارنة النصين السابقين بنص ثالث مختلف عنهما كلياً، تصديقاً للقول: "وبضدها تتميز الأشياء"، والنص للشاعر الفرنسي جان دو لافيل دو ميرمو *Jean la Ville de Mirmont* (1886-1914) عنوانه: الأفق المستحيل *Lhoriszon chimérique* وهو من ترجمة الصديق الدكتور

محمد مرشحة أستاذ الأدب الأوربي بجامعة حلب:

ولدت في مرفأ، ومنذ طفولتي،

رأيت بلاداً مختلفة تمر من هنا؛

منتبهاً إلى النسيم الدائم الترحال

ما اختار قلبي الطريق إلى البحر قط.

*

عرفت كل أسماء عتاد السفينة وصواريها،

وحنين القواد وشتائمهم،

ووزن الشحن وأجر السفن العائدة،

ومصير السفن التي لا تعود.

*

وأقدر الوقت الذي تقطعه منذ الفجر،

وسرعة الريح والعاصفة،

ذلك أن روحي هي تقريباً عواميد إشارة

وشواخص ومنارات هامدة.

*

فالمرافئ لها رائحة خطرة على الإنسان؛

فإذا كان قلبي ضعيفاً وتعباً في الجهد،

وبالنوم في شذا بعيد،

فيا إلهي، أسألك إياه، فقد ولدت في ميناء.

والقصيدة تقوم على الصراع بين البراءة والفساد والنقاء والتلوث، والمعدن النقي وما يحيط به من شرور، والمكان المحدود الضيق والأفق الطلق الواسع.

والشاعر يعي ذلك الصراع، ويحس به، وهو يخبر عن نفسه بأنه ولد في ميناء، وقد استعمل الفعل الماضي المبني للمجهول، ولم يذكر أماً ولا أباً، ولا أخاً ولا قريباً، ولا أسرة، مما يوحي بضياع النسب نتيجة لعلاقة محرمة، وولادة في الخفاء، ويؤكد ذلك أن تلك الولادة كانت في ميناء، والموانئ هي مرتع لربابنة السفن ورجال البحر والتجار الذين يجدون في الموانئ ما يشبع غرائزهم وهم بعيدون عن مواطنهم ونسائهم، وهذه الولادة لا تعني ضياع النسب فحسب، بل تعني ماهو أكثر أهمية، ألا إنه فقدان التربية والتنشئة الصحيحة بين أم وأب وفي أحضان أسرة، ويزيد ذلك التشرد فساداً كونه تشرداً في ميناء، يعج بالغرباء والتجار والسماسرة والبحارة الذين لا يتورعون عن فعل أي شيء بعيداً عن القيم والمفاهيم والأخلاق، وبعيداً عن حس الانتماء إلى المكان الذي يمرون به والناس الذين يتعرفون إليهم.

والشاعر نفسه يعي تلك النشأة البائسة، وقد عبر عنها بصورة شعرية بديعة حيث يقول: "ومنذ طفولتي رأيت بلاداً مختلفة تمر من هنا"، وفي هذا التعبير، بالإضافة إلى ما سبق، إيحاء باستقراء المكان الذي يعيش فيه، وهو الميناء، وتحرك العالم كله من حوله، وفي هذا ما يثير الشعور بالملل والضيق والرتابة، والإحساس بالثبات والتكرار والركون، في حين يمتلك العالم التغير والتنوع والتجديد.

ويؤكد ذلك ثانية تعبير آخر أكثر شعرية، وهو قوله: "منتبهاً إلى النسيم الدائم الترحال"، فها هنا انتقال مما هو أرضي ساكن متمثلاً في الميناء، إلى ماهو هوائي متحرك منتقل متمثلاً في النسيم الدائم الترحال، وماهو مجرد انتقال من ثبات إلى حركة، ومن سكون إلى ترحال، إنما هو انتقال من أرض إلى هواء، أي انتقال من الحسيّ المادي، إلى نقيضه الهوائي.

ويبدو هذا تعبيراً عن شوق إلى الارتحال والانتقال ومعرفة العالم، وهو أمر صحيح، ولكن وراءه إيحاءات أخرى أكثر بعداً، إذ إنه يوحي بالشوق إلى البراءة والنقاء والطهر، والحنين إلى الصفاء في عالم الميناء الذي يموج بالفساد.

وفي هذا إيحاء آخر بنقاء الجوهر الإنساني، ودلالة على أن قيم الخير والجمال والنقاء هي الأصل، وأن ما يحيط بها من مظاهر السوء والفساد والقبح إن هي إلا عرض من عوارض البيئة التي تحيط بذلك الجوهر.

ولعل الذي يؤكد ذلك كله قوله في السطر التالي: "ما اختار قلبي الطريق إلى البحر قط"، فهو أسير المكان، وحبيس ما أحاط به من فساد في الميناء، حتى إن قلبه لم يختر الطريق إلى البحر قط، لأن ما حوله قد ران على قلبه، وسدّ عليه المنافذ.

ويلاحظ أنه ذكر قلبه ولم يذكر عينيه مثلاً، وفي هذا ما يؤكد أن الأمر لا يتعلق بانتقال من الميناء إلى أماكن أخرى، قد تشبه الميناء أو تختلف عنه، إنما الأمر يتعلق بانتقال من حسّ مادي مرتبط بالأرض والتراب والجسد إلى أفق آخر أرحب وأنقى وأسمى لا يتم إدراكه بالعينين إنما يتم الشعور به بالقلب، لأن القلب وحده القادر على الشعور بما هو وراء المادة.

ويؤكد ذلك أيضاً أنه لا يذكر مكاناً يتمنى الوصول إليه، إنما يذكر البحر بوصفه طريقاً مفتوحاً إلى عوالم غير محددة، والبحر بحدّ ذاته عنصر آخر من غير التراب والهواء، هو عنصر تحوّل، أو تحويل، فعندما ينعجن التراب بالماء يتحول إلى طين ويصبح قابلاً للتشكل في هيئة جديدة، ومما لا شك فيه أنه بحاجة إلى النار، كي يتحد بالهواء، ويتم التحول.

ومن هنا يبدو التحول في هذه القصيدة متحقق، وسيظل الشاعر حبيس الميناء، وأسير المحيط الذي ولد فيه ونشأ، ولن يختار قلبه الطريق إلى البحار، ولن يبلغ أبداً "الأفق المستحيل".

وبذلك تتضح دلالة عنوان القصيدة، فهو أفق، ولكنه مستحيل، وفي هذا دلالة على البؤس والشقاء، والحرمان، وتأكيد للتلبث والبقاء في المكان، وعدم القدرة على التحول والانتقال، وفيه إيحاء آخر أبعد، ألا إنه التشوق المطلق في ذلك الأفق، فالشاعر يدرك أنه الأفق المستحيل، ولكنه مع ذلك يتشوق إليه، بتحريض من البيئة الفاسدة، والمحيط الراكد الساكن، وبدافع من جوهر المعدن الإنساني الأول النقي، فإذا هو تشوق إلى المستحيل، وتطلع إلى مالا يمكن بلوغه، وفي هذا التنافر والتجاذب بين الميناء والأفق، والرغبة والمستحيل، يتولد ذلك الصراع، بين الذات صاحبة المعدن الأول النقي، والمحيط الفاسد الخانق

الضيق، هو الصراع بين السكون والثبات والتلبث، والحركة والانتقال والتحول، وهو الصراع أخيراً بين الحسّي والمادي والجسدي، والروح المنعتقة في آفاق لا تحدّ.

وهكذا يلخص المقطع الأول التجربة كلها، ويرسم لها خطوطاً عريضة، لتعطي مضمون القصيدة، وطبيعة الخبرة التي تتضمنها، فإذا هي تعبير عن الشوق إلى الأفق المستحيل.

ثم يأتي مقطعان آخران ليوضحا بعض التفاصيل. فذلك الطفل الذي نشأ في الميناء كان حبيس بيئته، لم يعرف غيرها، فكل ما تعلمه يرجع إلى عالم الميناء، وليس ثمة أي عالم آخر سواه، فقد عرف أسماء عتاد السفينة وصواريها وحنين الربابنة وشتائمهم ووزن الشحن وأجر السفن العائدة ومصير السفن التي لا تعود، وهي معارف حسيّة تجارية قوامها الربح والخسارة وحركة الميناء، وليس فيها شيء من قيم الروح والموسيقا والفن، فهو لم يستمع إلى موسيقا أو شعر، ولم يشهد مسرحية ولا لوحة فنية، ولم يلعب مع أقرانه، ولم يزر حدائق ولا منتزهات، ولم يتعلم حرفاً ولا كلمة ولا رقماً، ولا ينصح له أحد بالصدق والأمانة والإخلاص، ولم يوجهه أحد إلى الحق والخير والعدل والمحبة، لقد صيغت نفسه وشكلت روحه وفق متطلبات الميناء وفق كل ماهو مادي أرضي.

إن كل ما اكتسبه ذلك الطفل من مهارات هو قدرته على تقدير الوقت الذي تقطعه السفن وسرعة الريح والعاصفة، وهي مهارات محدودة بعالم الميناء، وهي مهارات قليلة جداً، لا تؤهله للتطور، ولذلك يحسّ أن روحه قد غدت عواميد إشارة وشواخص ومنارات هامدة.

وهكذا فإن الطفل الذي هو طاقة حية قادرة على التشكل والنمو والتطور قد تحول إلى محض عواميد إشارة وشواخص منارات هامدة، أي تحول إلى أشياء، فقد أفقده الميناء إنسانيته، وأعدم فيه القدرة على التطور، وحوله إلى مجرد أشياء هي جزء من الميناء نفسه.

وتلك هي حياة المرافئ والمدن الكبيرة والعواصم، تميت في الإنسان إنسانيته، وتمتص قواه، وتحوّله إلى جزء من أرصفتها وجدرانها وإشارات المرور فيها.

ولكن ثمة عزاء وبعض من أمل ورجاء، فالطفل إذ يعبر عن ذلك كله، فهذا يعني أنه يدركه ويعرفه ويعيه، وإذا أدرك الإنسان واقعه، وعرف أسبابه، ووعى نتائجه، امتلك القدرة على تحقيق الخلاص، ولا يبقى له سوى خطوة واحدة، وهي اتخاذ القرار والفعل.

وإذن، فالشاعر يمتلك الوعي، وتعبيره دليل وعيه، وهو أيضاً دليل رغبة في الخلاص، وهذا ما يؤكده المقطع الأخير في القصيدة:

فالمرافئ لها رائحة خطرة على الإنسان

فإذا كان قلبي ضعيفاً وتعباً في الجهد

وبالنوم في شذا بعيد

فيا إلهي أسألك إياه، فقد ولدت في ميناء.

إن الشاعر يقدر بوضوح نتيجة تلك الخبرة، وهي خطورة المرافئ على الإنسان، فهي التي تجذبه إليها بما فيها من مغريات ومثيرات، لتبتلعه، وتحوله إلى شيء من أشيائها، وتعدم فيه الإنسان.

ولكن الشاعر وقد وعى ذلك كله يظل متمسكاً بحلمه وتطلعه، إلى الأفق المستحيل، فهو ينام في ذلك الشذا البعيد، الذي هو مختلف عن رائحة المرافئ، وهو يعتذر إلى ربه إذا كان قد قصر في بلوغ ذلك

الشذا، لأنه نشأ في ميناء، وهو يرجو منه بعد ذلك أن يبلغه ذلك الشذا.

وهكذا يظل الشاعر يحمل في داخله جوهرة نقية، هي التطلع إلى قيم البراءة والنقاء والصفاء، ويظل يحلم ببلوغها، لأنها القيم الأصيلة، التي نبعت منها النفس، ولابد إليها ستعود، ولو شغلت بعوارض الحياة، وهنا يؤكد الشاعر قسوة البيئة، فهي التي سدت عليه الآفاق، وحرمته من الوصول إلى حلمه، ولكنها لم تعدم فيه ذلك الحلم: حلم البراءة، وإذ يجد نفسه غير قادر على تحقيق حلمه، فظروفه أقوى منه، يلجأ إلى قوة عظمى، يستمد منها العون، ويرجوها تحقيق الخلاص، لأنها هي القوة العظمى القادرة، وحدها على إنقاذه، ومساعدته على الوصول إلى أفقه المستحيل، إنها قوة الإله.

وبذلك يختم الشاعر القصيدة بتأكيد نقاء جوهره، وسموه فوق البيئة والمحيط والواقع، محققاً تطلعه إلى الأسمى والأنقى، متخلصاً من الميناء، منادياً الإله، معتذراً إليه بسبب ظروفه، راجياً منه العون.

ولعل في هذا كله ما يؤكد أخيراً نقاء الجوهر الإنساني، وانتصاره على ظروف بيئته، وتغلبه على كل العقبات التي تحول دون حلمه في الحرية والبراءة والنقاء من خلال تمسكه بالقيم والمثل والأخلاق، وتوجهه نحو قوة هي العظمى.

وما تمتاز به القصيدة بعد ذلك هو الوضوح الشفاف، والعفوية في التعبير، والبساطة في التصوير، دونما تكلف ولا اصطناع.

-6-

ولعل في النصوص الثلاثة السابقة ما يؤكد نقاء الإنسان، وصفاء معدنه، وسمو جوهره، وأنه ليس فاسداً بطبعه، ولكن الواقع من حوله هو الذي قد يفسده، ولكنه لابد عائد إلى معدنه الأول، وأن العودة إلى الأصل لا تكون إلا من خلال التمسك بالمثل والقيم والأخلاق، واستمداد القوة من قوة الإله وحده.

والنصوص الثلاثة تتفق في كلام الشاعر على طفولته، واسترجاعه ذكراها، ووعيه لها، ولكن ثمة فوارق بعد ذلك، ومرجع هذه الفوارق لا إلى الموقف والرؤية، وإنما إلى البيئة والمحيط، مما يؤكد ثانية اتفاق البشر في الجوهر، واختلافهم في العرض، بسبب اختلاف البيئات، ليس أكثر.

فنص أبي فراس الحمداني يمثل القيم والأخلاق العربية، وقوامها الأنفة والعزة، والاعتداد بالنسب والأسرة، وتمسك الفرد بذاته، ويشهد على ذلك إشارته إلى نجوم السماء، التي يشبه مكارمه بها، وصورة النجوم ترجع إلى البيئة العربية، حيث السماء صافية، والنجوم متلألئة، وبها يهتدي العربي في حلّه وترحاله، ومما لاشك فيه أن أبا فراس الحمداني كان أميراً فارساً، نشا في أسرة نبيلة، وعاش في قصر مشيد، في عاصمة الحمدانيين حلب، ولكن هذه البيئة تظل أقرب إلى بيئة الصحراء العربية، ومصطلحات نبيل وقصر وأمير ودولة وعاصمة في ذلك العصر لا يمكن أن توحي بما توحي به في القرن التاسع عشر أو العشرين.

ولذلك حملت قصيدته معاني النبل والشهامة والفروسية وظهر فيها التشبيه بالنجوم، وكأنها قصيدة لفارس شاعر في العصر الجاهلي كعمرو بن كلثوم مثلاً.

ونص وردز وورث يمثل مروج إنكلترة الخضراء الممرعة حيث كان شعراء البحيرات كولردج ووردز ورث وبايرون يتغنون بجمال الطبيعة ويرون فيها المعلم والبديل من الكتاب والجامعة، ولذلك ظهر في نصه قوس قزح، كما ظهر في نصه التمسك بالتقوى الطبيعية التي يأمل أن تحفظ وحدة أيامه منذ طفولته

إلى شيخوخته وتحقق له التماسك والانسجام فلا يناقض نفسه ولا يخون القيم التي ربي عليها.

وتلك هي أخلاق الرومانتيكيين في القرن التاسع عشر (1720–1850) الذين كانوا يفرون إلى الطبيعة ويجدون فيها الخلاص من مجتمع المدينة.

ويمثل نص دو ميرمو بيئة أخرى مختلفة كلياً هي بيئة الميناء وما تلحقه بإنسان من أذى وفساد حتى إنها لتحوله إلى شيء، ولكن الجميل أن الإنسان يظل محافظاً على جوهره، ويظل يتوق إلى الخلاص.

وقصيدة ميرمو هي الأحدث زمنياً، والأقرب إلى القرن العشرين، ولذلك كانت تعبيراً عن خوف من الفساد وطموح إلى الخلاص، أكثر مما كانت تعبيراً عن تمسك بالقيم والأخلاق، ولذلك كانت أيضاً تعبيراً عن أفق مستحيل، في حين كانت قصيدة وردز وورث تمسكاً بواقع متحقق، كما كانت قصيدة أبي فراس اعتزازاً بذلك الواقع وتأكيداً له.

وبذلك عبرت كل قصيدة عن بيئتها كما عبرت عن عصرها، ولكن بصورة غير مباشرة.

–7–

وفي الحالات كلها، تظل القصائد الثلاث معبرة عن فكرة أساسية، وهي التربية في الطفولة المبكرة، ومالها من أثر في حياة المرء، كما تدل القصائد على وحدة الخبرة الإنسانية، وتطلعها الدائم نحو ماهو أرقى، وإن تعددت أساليب التعبير أو اختلفت أساليب التصوير، وهذه هي متعة الثقافة التي تتجاوز الحدود والأبعاد، لتحقق للإنسان إنسانيته، وتؤكد وجوده الثقافي الذي هو الوجود الحق.

د.أحمد زياد محبّك.



قراءات... قراءات... قراءات

الانســـاق النصّــي

طرح الإشكالية

ما الوسائل اللغوية التي يستعملها القاص الليبي زياد علي لتسطير كيفيات الاتساق النصي داخل مجموعته الحكائية التي تحمل عنوان (الطائر الذي نسي ريشه)؟ هل تستطيع المفاهيم الغربية المنظمة لألسنية النص تحديد اتساق الخطاب الأدبي عند المؤلف؟

الإطار النظري:

تدرج ألسنية النص والخطاب وكذلك قطاعاً نحو النص وتحليل الخطاب. مصطلح الاتساق النصي في العديد من بحوثها الأساسية..

نوظف مصطلح الاتساق النصي في دراستنا الحالية لتحديد التماسك المتين بين الأقسام اللغوية المكونة للخطاب الحكائي الذي ينجزه زياد علي من خلال (الطائر الذي نسي ريشه) يقوم اتساق النص الحكائي على بعض الوسائل اللفظية التي تربط بين العناصر اللغوية البانية لجزئيات الخطاب المتلاحم داخل هذا العمل الأدبي.

سيقطع عملنا طريقا خطياً مترابطاً منذ البداية حتى النهاية، بغية وصف النصوص التي تخلق هذه المجموعة، وتحليل الضمائر والإشارات المحلية والإحالات (سابقة ولاحقة) كما سندرس أدوات الربط والعطف والاستبدال والحذف والوصل والتوظيف المعجمي للكلمات القابعة داخل هذه الحكايات.

والحقيقة أن مقاربتنا الألسنية ستبقى قاصرة عن بناء موضوع الخطاب الحكائي والبنية الكلية للإنتاج الأدبي الذي يقدمه زياد علي. فالظاهرتان تحتاجان إلى مقاربة خارجية، أما ممارستنا الحالية فستكون داخلية خالصة تبرز مظاهر الاتساق النصي أن كل إبداع أدبي يجسد لحمة خطابية موحدة، في حين أن غيابها فإنه يقصي هذا الاتساق ويدخل النص في دائرة العدم: أي وجود جمل مفككة ومبتورة. يشترط الاتساق النصي على كل مقطع لغوي خلق كلّ موحد، تتوفر فيه "خصائص معينة تعتبر سمة في النصوص ولا توجد في غيرها، ولا يقف الاتساق النصي عند المستوى الدلالي فقط، وإنما يتوغل أيضاً داخل مستويات أخرى مثل النحو والمعجم. وهذا مرتبط بتصور الباحثين للغة باعتبارها نظاماً يملك ثلاثة مستويات: الدلالة (المعاني)، النحو والمعجم (الأشكال) والصوت والكتابة (التعبير). يعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال والأشكال كتعابير...)(1).

يهتم الاتساق النصي بالعلاقات الموجودة بين أقسام الخطاب الأدبي، لكي يحدد مجموعة من الوسائل والمظاهر التي تربط بين عنصرين لغويين: عنصر لاحق وآخر سابق.

الاتساق النصي في (الطائر الذي نسي رئيسه):

يرتكز الاتساق النصي عند زياد علي في هذه المجموعة الحكائية على عدة وسائل ومظاهر لغوية محددة تنسج البنى الداخلية بكل علاقاتها ووظائفها. نذكر من بين هذه الوسائل: الإحالة، الاستبدال، الحذف، الوصل والاتساق المعجمي.

1-الإحالة:

يطلعنا التحليل الألسني الخطابي أن مؤلف هذه المجموعة الأدبية يوظف عدة إحالات لغوية تبرز أن العناصر البانية للنصوص لا تستطيع بمفردها تأويل الخطابات الداخلية، بل لا بد من الرجوع إلى ما تحيل إليه مثل بعض الضمائر الوجودية المنفصلة والمتصلة وضمائر الملكية والنسبة وكذلك أسماء وظروف الإشارة الزمكانية وأدوات المقارنة (كمية وكيفية)..

يحكم زياد على نسج إحالاته اللغوية المشكلة لخطابات (الطائر الذي نسي ريشه) بواسطة نوعين من الضمائر:

1-1-ضمائر وجودية منفصلة: (أنا، أنت، هو، هي، نحن، أنتما، هما، هم، هن)

تنتظم هذه الضمائر داخل عدة صفحات من هذه المجموعة الحكائية. نجد في ص9: ".. وشربت ماء لا هو من الأرض ولا هو من السماء". فالاتساق النصي ينطبق هنا من الجملة الثانية المحتوية على الضمير المنفصل (هو) الذي يحيل إلى الكلمة السابقة (ماءً) المقيمة في الجملة الأولى.

إن هذه الإحالة تجعل الجملتين متسقتين نصياً وتمنع تكرار بعض الكلمات التي يعوضها الضمير المقيم في الجملة الثانية. ولذلك نقوم بتأويل الجملتين (الأولى والثانية) باعتبارهما لحمة متحدة تبنى نصاً أو جزءاً منه، تبعاً للطول والقصر. يتوالى نظم زياد علي للاتساق النصي داخل (الطائر الذي نسي ريشه) بالضمائر عينها. وهكذا نصادف الأمثلة الآتية في ص12 (أما الماء الذي شربه وهو ليس من الأرض) وفي ص23 : (وهو يحادثه في شأن الإفراج..) والصفحة 45 تبرز لنا الضميرين الوجوديين المنفصلين: (أنا/أنت) من خلال المقابلة: (أنا أفقرته، وأنت تغنيه.. أنا قتلته، وأنت تحييه).

فهذه العلاقات اللغوية بين الجمل اللاحقة والسابقة قامت على الضمائر المذكورة آنفاً. وهي التي ساعدت الكاتب على بناء خطاب حكائي متماسك..

إذن يشترط الاتساق النصي هنا توفر بعض الضمائر العائدة صحبة الكلمات التي تعود عليها، فالإحالة تكون تبادلية بين الضمائر والكلمات التي تحيل إليها أي أن الاثنين يحيلان إلى الشيء ذاته.

يبث الكاتب إرسالية لغوية محكمة إلى القارئ (العربي من خلال ضمائر منفصلة تربط بين جمل لاحقة وأخرى سابقة. فالقارئ لمجموعة (الطائر الذي نسي ريشه) لا يستطيع الفصل بين الضمائر العائدة والكلمات التي تحيل إليها لن تقوم للاتساق النصي قائمة إذا ألغى القارئ الضمائر قائلاً: (شربت ماءَ لا ماء من الأرض ولا ماء من السماء) فعدم تعويض كلمة (ماء) في الجملة الثانية والثالثة بضمير عائد مناسب يقصي الاتساق النصي ويبذر التفكك بين الجمل الثلاث.

تقف التحاليل الغربية الألسنية الخطابية التي ترصد الإحالة النصية عند مفهومي الضمائر المنفصلة والعلاقات السابقة، في حين أننا نجد في اللغة العربية مفهومي الضمائر المتصلة والعلاقات اللاحقة علاوة على المفهومين الغربيين السالفين. لذلك يعد طرح الإحالة النصية داخل اللغة العربية أوسع مما هو عليه داخل اللغات الغربية (الإنجليزية والفرنسية مثلاً) نجد عند زياد علي:

1-2-ضمائر وجودية متصلة:

ينتج المؤلف جملاً ثانية وثالثة ورابعة.. متماسكة نصياً ومرتبطة بالجملة الأولى عن طريق بعض الضمائر الوجودية المتصلة البانية للاتساق النصي.

تطالعنا الصفحة 5 بالقول التالي (شيخ وزوجته لم يخرجا من الدنيا إلاّ بولد عوضهما الله به عن الفقر وقسوة الزمان، فعاهدا نفسيهما أن يهباه للعلم والمعرفة) فضميرا المثنى (الألف/ هما) يجعلان الجمل اللاحقة تحيل إلى الجملة الأولى (شيخ وزوجته) يمكن توضيح هذه العلاقة السابقة بالمخطط الآتي:

يخرجا

شيخ وزوجته ــ عوض ــ (هما)ـ : علاقات سابقة

عاهدا

يهبا

يبنى ضمير المثنى السالف علاقات وثيقة مع الجملة الأولى (شيخ وزوجته) وهي علاقات تخلق اتساقاً نصياً بين الجمل. أن تأويلا عشوائياً يقصي ضمير المثنى العائد سينتج جملاً حكائية غير (أصولية) ويؤدي إلى تكرار بعض الكلمات التي تجعلنا الضمائر في غنى عنها.

يوظف القاص زياد علي في مجموعة (الطائر الذي نسي ريشه) إحالة لغوية أصيلة تقوم على عدة ضمائر وجودية متصلة ومنفصلة. إن هذه الإنجازات اللغوية المبدعة تسلك طريقين للإحالة:

1-3-طريق الإحالة المقامية:

يعانق المؤلف العالم الذي يقع خارج النص الحكائي.

1-4-طريق الإحالة النصية:

يلج المبدع إلى أعماق نصوص هذه المجموعة فينغمس فيها. يخلق الطريق الأول النصوص الحكائية، حيث يجعل الكاتب يحدد الفضاء الزمكاني للأحداث التواصيلية داخل عمله، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين مع الحكايات (بالنظر إلى إيماءاتهم وإشاراتهم وتعابير وجوههم)(2) ويجعل الطريق الأول المبدع زياد علي يربط لغته الواصفة بسياق المقام الحكائي. وقد أجاد ذلك بدقة متناهية.

تذكرنا التقنيات الحكائية الموظفة والمكونات المعرفية المضمرة، التي يغلفها الكاتب بطرق أسلوبية متينة، بحكايات (ألف ليلة وليلة) الشائعة في الكون وبـ (مائة ليلة وليلة) التي درسها الباحث التونسي محمود طرشونة وببعض الحكايات الروسية التي وضع لها "فلادمير بروب" تنظيراً شاملاً .. وبالحكاية المصرية الخلاقة (ياسين وبهية) وبغيرها من الحكايات في العالم، مما يجعل مؤلف مجموعة (الطائر الذي نسي ريشه) يتواصل عالمياً دون دونية أو زللٍ مع تقنيات وشروط الإنتاج الموضوعي للحكايات الكونية.

لا يوصل طريق الإحالة المقامية زياد علي إلى تأسيس اتساق مجمل داخل مجموعته الحكائية، في حين أن طريق الإحالة النصية يمثل سر الاتساق اللغوي عند هذا الكاتب.

1-5-علاقات لاحقة:

لا تتعرض الألسنية الخطابية الغربية لهذا المفهوم أثناء الممارسة التطبيقية. يقف تحديدها له عند المستوى النظري فقط..

تحكم الاتساق النصي، الذي يخلق تماسكاً متيناً بين الجمل المتوالية المكونة للخطاب الحكائي عند زياد علي، مجموعة من العلاقات اللاحقة كقوله في ص45:

((أنا أفقرته، وأنت تغنيه

أنا قتلته، وأنت تحييه)).

إن الضميرين المنفصلين الابتدائيين (أنا، أنت) يحيلان إلى الأفعال اللاحقة "أفقرت/ تغني، قتلت/ تحيي" فالعلاقة بين الضمير المنفصل والفعل هي علاقة السابق باللاحق من حيث الدلالة والتركيب. نجسد ذلك بالمخطط الآتي:

أ- **أنا ـــ أفقرت+ ـــ علاقة لاحقة**

أنا ـــ قتلت+ ـــ علاقة لاحقة

ب- **أنت ـــ تغني+ ـــ علاقة لاحقة**

أنت ـــ تحييى+ ـــ علاقة لاحقة

يفرغ الكاتب نصوصه الحكائية في قوالب لغوية مقبولة تلوح بإنجازته الألسنية الموظفة لأسلوب شخصي متميز، يعتمد على المقابلات والمقارنات والإبراز أو الإخفاء لبعض العناصر اللغوية. وهي خصوصية أسلوبية لا مضارع لها عند مبدعي النصوص الحكائية لأنها تنسج الخطابات بلغة واصفة ترسم في بعض الصفحات معالم الخطاب الصوفي والسريالي بدقة فريدة.

يوزع زياد علي ادوار الكلام داخل نصوصه الحكائية المتسقة عن طريق الإحالة اللغوية المرتكزة على عدة ضمائر منفصلة وأخرى متصلة، كما أنه يغادر النص ليعانق الإحالة المقامية التي تقطع جذور الاتساق النصي، مما يجعل بعض الخطابات تتوغل في السرد. تضم الإحالة اللغوية، التي تمثل مظهراً قوياً من مظاهر الاتساق النصي في حكايات (الطائر الذي نسي ريشه)، مجموعة أخرى من الضمائر نطلق عليها:

1-6-ضمائر الملكية والنسبة:

أبرز التحليل الألسني الخطابي أن الكاتب يبدع اتساق نصوصه الحكائية بالاعتماد على استعمال ضمائر وجودية منفصلة ومتصلة تخلق علاقات سابقة ولاحقة بين الجمل المتتالية. ارتبطت هذه الضمائر كلها بالأفعال فقط.

نجد وسيلة أخرى للإحالة اللغوية عند زياد علي، وهي توظيفية لبعض ضمائر الملكية والنسبة المتعلقة بالأسماء فقط، مثل:

"أصحابه، أهله، خالي، عزمهما، أصحابك، لفرسه، جسدها، بأنغامه، موقفهما، ولدي، أغانيه، دكانك، صديقه، قصتك، والدك، رأسه، لكلبه، مهرها، سلوكه، طبعه، بعيادته، أمي، "بوي"، أحواله، تجارته، عملك، جوعه، سراحه، بأرجلها، بطنها، والده، خاله، بجناحيه، ريشه، صلاتكم، مشاكلكم، نفسه، ولدها، مضاربهم، أولادي، أختي، خالها..".

يوظف زياد علي ضمائر الملكية والنسبة ليبني اتساق النصوص الحكائية التي تحملها مجموعة (الطائر الذي نسي ريشه). يساعدنا هذا التوظيف على التمييز بين أدوار الكلام التي تنتمي إليها كل ضمائر الملكية والنسبة المتعلقة بالمتكلم: (ولدي، أمي، "أبوي"، أختي..) والمخاطب: (أصحابك، دكانك، قصتك، والدك،

عملك صلاتكم، مشاكلكم، أولادك...) والغائب بأعداده الثلاثة: (أصحابه، أهله، عزمهما، بفرسه، جسدها، بأنغامه، موقفهما، أغانيه، صديقه، رأسه، لكلبه، مهرها، سلوكه، طبعه، بعيادته، أحواله، تجارته، جوعه، سراحه، خالها..)

تحيل ضمائر الملكية والنسبة السالفة إلى السياق المرتبط بالمتكلم والغائب والمخاطب والفضاء الزمكاني. إنها ضمائر نعتبرها بنيوياً خارجة عن النص. وهو ما نعتناه سابقاً بالإحالة المقامية.. لا تلج هذه الإحالة عالم النص الحكائي إلاّ في الكلام المستشهد به" أو في خطابات مكتوبة متنوعة من ضمنها الخطاب السردي، وذلك لأن سياق المقام في الخطاب السردي يتضمن سياقاً للإحالة، وهو تخيل ينبغي أن ينطلق من النص نفسه، بحيث إن الإحالة داخله يجب أن تكون نصية"(3).

والحقيقة أن الخطاب الحكائي الذي يوظفه زياد علي لا يلغي الإحالة السياقية التي ترحل خارج نصوص (الطائر الذي نسي ريشه). يمكن اعتبار الضمائر التي يستعملها الكاتب: "أنا،نحن"، أو تلك التي تشير إلى القارئ العربي: "أنت، أنتم" بأنها سياقية. وهي عملية لغوية تؤدي إلى تنوع أدوار الكلام في خطابات هذه المجموعة.

يتجلى الدور الرائد للاتساق النصي عند زياد علي في بعض ضمائر الغيبة العددية (مفرد، مثنى، جمع) التي تؤدي أدواراً كلامية مخالفة للضمائر الوجودية المتصلة. هذه الضمائر هي: (هو، هي، هما، هم، هن) وقد سبق الذكر أنها تخلق علاقة سابقة مع الجملة الثانية: "وشربت ماءً لا هو من الأرض ولا هو من السماء".

إنها تربط عناصر النص ببعضها وتسدد كل فراغ بين الأقسام. والملاحظ أن ضمائر الملكية والنسبة الموظفة في هذه الحكايات تقوم بعمل مزدوج: فهي تضم المالك والمملوك أو المنسوب، والمنسوب إليه، من خلال التدقيق في كيفية عودة الضمائر على الكلمات المتعلقة بها.



■ الهوامش:

(1) محمد خطابي. لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1991. ص15.

(2) المرجع نفسه. ص17

(3) المرجع نفسه. ص18.

د. عبد الجليل غزالة – المغرب



قراءات... قراءات... قراءات

قراءة نقدية في

مجموعة ((بروق))

"**بروق**" مجموعة قصصية تقع في مئة قصة قصيرة جدا، كتبها عشرون قاصاً سورياً. وقد أعدها للنشر الدكتور يوسف حطيني، وطبعها بدمشق عام 2001 فجاءت في ثمانين صفحة.

وهذا اللون من النشر الجماعي عاينا نظائر له سابقة، تمثلت بكتاب "جنوب القصة السورية"، الصادر في العام 1998. وهو يحوي عشرين قصة لعشرة قصاصين من محافظة درعا، وبكتاب "قصة التسعينات في سورية" الصادر في العام 1999، وقد أعده للنشر الدكتور أحمد جاسم الحسين، ويضم اثنتي عشرة قصة لاثني عشر قاصاً.

ومن الجدير بالذكر أن مجموعة "**بروق**" هذه التي ندرسها هنا جاءت بعد الملتقى الأول للقصة القصيرة جداً، المنعقد بدمشق في شهر أيار من العام 2000. وبعض قصص ذاك الملتقى، الذي شاركت فيه بوصفي ناقداً، هي ضمن هذه المجموعة، التي صدرت بعد مجموعات كثيرة من مجموعات القصص القصيرة جداً.

وقد تراوحت أعمار المشاركين في هذا الكتاب الجمعي التأليف بين من هو في الثلاثينيات من عمره، ومن هو في الستينيات منه، مثل أحمد جاسم الحسين، وعدنان كنفاني، على التوالي والتناسب. وكان مؤلفو "بروق" من الجنسين، فهم ثلاثة عشر قاصاً وسبع قاصات.

وكل أولئك يعني أن جيلاً كاملاً من الكتاب في سورية راح يمارس كتابة هذا اللون القصصي، ومضى يساهم في ترسيخه، وطفق يشارك، ضمناً ومن خلال العطاء، في الجدل الدائر حول مشروعيته وجدارته وفنيته.

ولم تكن تجارب المشاركين في "بروق" تجارب بكراً لا سوابق لها، فالقاصون المشاركون نشروا ما بين مجموعة واحدة للواحد منهم، مثل أسامة حويج العمر، وأيمن الحسن، وروزا ياسين الحسن، ويوسف حطيني وثلاث مجموعات، كما هي الحال عند ابتسام شاكوش، وأحمد جاسم الحسين، وباسم عبدو، وعدنان كنفاني .. كما أن بعض أصحاب هذا الكتاب لهم إسهاماتهم في كتابة القصة القصيرة، وفي نظم الشعر، وفي مجال البحث العلمي والدراسة الأدبية والنقد الأدبي.

أما القصة القصيرة جداً، فقد سبق أن نشر فيها مجموعة كاملة كل من الكتاب أحمد جميل حسن في (منمنمات) وأحمد جاسم الحسين في (همهمات ذاكرة)، وأسامة حويج العمر في (أيها الإنسان)، وعدنان

كنفاني في (على هامش المزامير)، ومحمد توفيق السهلي في (أحلام محرمة)، ويوسف حطيني في (ذماء) وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

وقد مكنني السؤال والبحث من الخلوص إلى أن كتاب "**بروق**" ينتمون إلى أكثر من محافظة من محافظات القطر العربي السوري. وإذا أخذنا بالحسبان عدد القاصين المشاركين في الملتقى الثاني للقصة القصيرة جداً في العام 2001، تأكد لدينا انتشار الاهتمام بكتابة هذا اللون من الإبداع القصصي في الأنحاء السورية المختلفة.

أما عنوان المجموعة التي كتب مقدمتها د. يوسف حطيني، فهو عنوان مختار من خارج عنوانات القصص المئة، إذ لم أجد قصة بينها تحمل هذا العنوان "بروق". ولعل هذا العنوان كان من اختيار د. حطيني نفسه. وهو عنوان أريد به الإشارة إلى سمة من سمات القصة القصيرة جداً، التي تلمع كالبرق، فتضيء السماء، ثم يتبعها الرعد فالمطر فالنبت فالثمر.. بيد أنني، والحق يقال، لم أجد هذه السمة تطبع قصص المجموعة كلها، فثمة قصص لا ضوء فيها ولا مطر ولا ثمر، أو قل جاء ضوؤها باهتاً وماؤها قليلاً لا ينبت زرعاً ولا ينتج ثمرا، بل كان حال المتلقي فيها كحال النار التي أشعلها البرق في شجر الغابة، ثم سرعان ما أخمدها المطر القوي الذي يتبع الرعد، كما عبر عن ذلك أسامة حويج العمر في قصته (البرق والرعد) مستهدفاً الهزء بالغرور مستثمراً صفات عناصر الطبيعة.

ولكن بعض القصص كانت تبرق حقاً، وتترك في النفس والفكر أثرا له فعل الضوء والمطر والثمر.. والحق أن العنوان الذي نتلبث عنده هنا ليس حلية لفظية، بل هو عنصر هام من عناصر تشكيل الدلالة، وجزء هام من أجزاء استراتيجية النص، كما سنرى.

إن الهم الإبداعي، والهاجس الكتابي اللذين ألحا على كتاب هذه المجموعة كانا من فضاءات السياسة والمجتمع والفكر والسلوك المنحرف والمفارقة ما بين القول والفعل، وكشف الحالات النفسية المضطربة، وإضاءة الأفكار الكبرى من خلال موقف ظاهر البساطة عميق الدلالة، يومي المظهر دهري الفحوى، بحيث يمكن للمرء أن يزعم أن بعض القصص القصيرة جداً اختزلت بنجاح أفكاراً يمكن للمرء أن يدبج فيها المتين من الصفحات.. وقد تنزلت بعض القصص هنا ثرية موحية اندغم فيها السياسي بالاجتماعي، والفكري بالنفسي، لصالح قيم رفيعة ومثل سامية.

ومن الأمثلة على ما سبق قصة ابتسام شاكوش (تراث) وفيها يستيقظ الجد من القبر، فيرى ماذا حل بميراثه، وحين وقف على الحقيقة ينتحر على الفور. وهذا يعني أن الأحفاد (سادة ورعايا) قد خانوا إرث الأجداد، وقصروا في متابعة طريق المجد، أو هم نكثوا بالعهود، وخانوا الأمانات، فحق للأسلاف أن يعودوا إلى الموت انتحاراً، لأن الحاضر فجعهم بما لم يتوقعوه، وأخجلت المخازي الراهنة المآثر الغابرة.

وكان الهزء من الطغيان وسخف السلطان موضوعاً لقصة أحمد جاسم الحسين (الحق على البعوضة). وفيها يعدم السلطان حراسه لأن بعوضة دخلت قصره، وأزعجته، ثم يأتي بحراس آخر، ويتوعدهم (وليس يعدهم- كما يكتب القاص) بالإعدام أن تكرر الذنب الأول.. فهم السلطان هنا تقزم جداً إلى الحد الذي انحصر فيه بالاهتمام بطنين بعوضة، في حين تضخمت (أناه) إلى الحد الذي نسي فيه هموم الأمة الكبرى وقضايا الوطن العظمى.. إن (الحسين) لم يشرح ذلك شرحاً، ولكنه أوحى به إيحاء، وهذا شرط من شروط نجاح القصة القصيرة جداً. أقول هذا وفي نفسي شيء من عنوان هذه القصة، الذي أرى غيره ربما كان أجود

منه، ولا سيما أنه يحمل سيماء العامية حين يقول: (الحق على البعوضة). فلو قال: "بعوضة السلطان" مثلاً، أو "إعدام وجيه"، لبدا الأمر أكثر توفيقاً.

أما أحمد جميل الحسن فيكتب عن القهر الذي يلقاه المواطن، فهناك رجل لم يبصق الدم الذي ملأ فاه، لأنه وقع صكا بالصمت قبل الإفراج عنه، ونظراً لشدة الفزع والهلع تحول صمته إلى إطباق كامل للشفتين وسكوت شامل للسان. وقد وفق هذا القاص، حين جعل عنوان قصته (ثرثار). وهو عنوان يشكل مع مضمون القصة استعارة تنافرية، مثله مثل بعض العناوين الأخرى، التي كانت هوية آثار أخرى مثل (ثلج الصيف) و(حليب أسود) وما شاكل ذلك. وحالة الإحباط التي صورها أحمد جميل الحسن من قبل، تلبس لبوساً آخر عند أيمن الحسن فبطل قصته (الأصابع) حين يوقع صك إذلاله وهوانه تروح أصابعه تساقط الواحدة تلو الأخرى.. وهذه الأصابع التي تساقطت هنا، بسبب قيامها بفعل تخاذلي، صنعت نقيض هذا الفعل في قصة للكاتب عدنان كنفاني، فقد أمسكت بخناق جندي من جنود الأعداء كان قد وضع فوهة مسدسه في فم بطل القصة المعنونة بـ (اكتموا الأنفاس) وذلك لتأكيد إمكانية مقاومة الأصابع العزلاء للمسدس المحشو، وهي المقاومة التي نشهد لها نظائر كل يوم في فلسطين المحتلة، حيث تقاوم عيون الأبطال مخارز الغاصبين المجرمين من الصهاينة.

وتستأثر قضية الحرية، أعني حرية القول، باهتمام القاص عبد الرزاق صبح ففي قصته (كلاب المقفع) نعاين كيف ينتزع لسان معارض شتام من فمه ويطعم للكلاب، فتنتقل عدوى ذلك المعارض إلى الكلاب، التي تروح تشتم السلطان بالعربية الفصحى. وعليه فإن القمع خاب هنا، والشتم، وإن تلاشى من على ألسنة الناس، فإنه تتابع على ألسنة الكلاب. وفي وسعنا أن نفهم، ونحن ما زلنا في محراب الفن، أن الكائنات كلها تتوارث المواقف، وإن لم تكن من جنس واحد. وذلك كله من أجل فكرة حرية التعبير التي قد لا يطيقها الحكام غالباً.

واهتم (علي صقر) بالتعبير الفني عن الموقف العربي الراهن، فسخر من مسيرات تزعم أنها تروم التضامن مع شهيد الانتفاضة الباسلة في فلسطين، فحول أصوات الناس المتظاهرين المتضامنين إلى أصوات تشبه أصوات الغنم، فهي بدلاً من أن تقول إنها (مع) محمد الدرة، راحت تمط الميم في حرف ال (مع) تدريجياً لتصبح الكلمة (ماع).. وقد وفق الكاتب في أدائه هنا لأن المطمطة والتثاؤب والنعاس وكلها من واد واحد، هي ما يميز خطاب المتخاذلين الذين لا يملكون لنصرة الانتفاضة الراهنة سوى هذا الثغاء المخجل والمحزن معاً.

أما فرحان المطر فقد حلم بفكرة لبطل من أبطاله تتحول إلى طلقات ثلاث، واحدة للعتمة من أجل النور، وثانية لعدو جرب عهره فينا، وثالثة لرأس وغد خائن من أجل النصر.

ولم يكن الحلم في القصة السابقة هو الوحيد الذي يطالعنا في هذه المجموعة، بل وجدناه عند محمد توفيق السهلي، الذي سخره للسخرية من مهمات جنود الاحتلال في فلسطين الباسلة، فقد ألقى أولئك الجنود القبض على رجل لا ذنب له سوى أنه شوهد متلبساً في حالة من الحلم العميق. ولا شك أن الكاتب هنا يقدم ملمحاً واحداً من ملامح العدو الإسرائيلي الذي يرى أن العربي الجيد هو العربي الميت.. ولما كان الحلم هو عنوان الحياة، فلا بأس بأن يعتقل الحالمون من الخصوم. ولو ساوينا ما بين الحالمين والثائرين لساغ لنا ذلك، لأن الحالمين هم أكبر الناس أحلاماً.

وكذلك يطالعنا الحلم في قصة من قصص نور الدين الهاشمي الناجحة، وأكثرها كذلك، فتحت عنوان (طاغية وحلم) نقرأ أن الطاغية قد حول مملكته إلى مقبرة، لأنه كان يقتل في كل يوم رجلاً له رأس وساقان ويدان وعينان وقحتان، لأنه حلم أن رجلاً ما لا يعرفه كان يبصق في وجهه ويشتمه، ولهذا فهو يقتل على الشبهة رجلاً لم يشتمه من رجال مملكته.. وقد تكرر الحلم، وتكرر القتل، فتحولت المملكة إلى مقبرة. ولا شك أن العقل الباطن لذاك الطاغية، كان يظن أن الناس كلهم يشتمونه، لذا لم يتورع عن قتلهم أجمعين، مازجا الحلم بالواقع، تماماً، كما فعل الكاتب نفسه الذي لجأ إلى الحلم ليعبر عن بعض ملامح الفكر والحقيقة والواقع، فأنتج لنا قصة ترمي إلى استنكار كبير للطغيان ورموزه، فضلاً عن السخرية السوداء من ظلم السلطان الجائر ومن هواجسه المريضة.

ويمضي القاصون في التشنيع على الواقع العربي المر، فنلتقي عند يوسف حطيني بعصفور يعود إلى قفصه، لأنه لم يجد بعد الإفراج عنه، سماء، ولو ضيقة، ما بين المحيط إلى الخليج.. فكل سماء صارت سجناً، وكل رحابة صارت ضيقاً، وكل فسحة تحولت قيداً. إن الهواء والنور والدفء، وهي من معطيات السماء ومزايا الفضاء الرحب قد فقدت وتلاشت، فصار السجن الصغير، أعني القفص، كالسجن الكبير أعني الحياة، بل ربما كان القفص أكثر رحمة ورحابة، ولهذا عاد العصفور إليه...

إن القفص، بوصفه مكاناً للقهر والسجن والاحتجاز، قد تكرر ذكره ثلاث مرات في قصص المجموعة، فعند علي صقر بعد أن زج الرجل الصقر في قفص زمناً، ثم أفرج عنه، فوجئ به صقراً نبت على جلده ريش عصفور. وكذلك كتبت ندى الدانا أن طائر الفرح لما خاب مسعاه في العثور على رائحة الزعتر البري ورؤية النخيل وأمواج البحر، حزن، وعاد إلى قفصه.. وفي مجموعة "أحلام عامل المطبعة" كتب مروان المصري، وهو من كتاب القصة القصيرة جداً، أن العصفور المفرج عنه، جال في الفضاء جولات، فلم يجد ما يسد جوعه، عاد إلى قفصه...

وفي كل ما تقدم أفكار كبرى، ففي القصة الأولى يرمز العصفور إلى حال الناس ما بين المحيط إلى الخليج وانعدام الحرية في حياتهم، وفي الثانية يؤتى بالعصفور ليكون معادلاً موضوعياً لأناس يؤثرون السجن على حياة تخلو من كل ما يجملها ويحليها في العيون والنفوس. وفي الثالثة يرمز العصفور إلى المواطن الذي حوله القهر والاستبداد إلى طائر ضعيف يسهل افتراسه، على نحو يذكرنا بتحول النمر عند زكريا تامر في مجموعته "النمور في اليوم العاشر" إلى مواطن، وذلك بعد أن تحول النمر أولاً إلى حيوان آكل للأعشاب، وفقد أهم مزية من مزاياه، وهي الجسارة وافتراس الحيوانات الأخرى. وفي قصة المصري يقايض العصفور حريته بطعامه، ويا لها من مأساة عظيمة، حين نراها تتحول إلى عالم الإنسان الذي لا يحيا بالخبز وحده...

وإذا كانت القصة القصيرة جداً قادرة على أن ترسخ موقفاً نضالياً بإيجاز شديد، وتستنكر موقفاً قهرياً ظالماً، من خلال سطر أو سطرين أو ثلاثة، فهي أيضاً قادرة على أن توظف نفسها لتنتقد مجتمعا متخلفاً ومنافقاً، يقول فيه الناس شيئاً ويفعلون شيئاً آخر، وأناساً يرون الصواب ولا يفعلونه البتة. وهذا كله ينبت لهذا اللون الإبداعي الجديد جناحين يحلق بهما عالياً إلى جوار الأجناس الأدبية الراسخة ذوات التاريخ المديد. بيد أنني أرى أن تلك الأجناس المستتبة قد تؤدي وظائفها من خلال أعمال جراحية معقدة وطويلة، في حين تعالج القصة القصيرة جداً أمراض المجتمع، وانحرافات النفوس، وجنف الأفكار، بالوخز بالأبر، أو بالصدمة الكهربائية، إن ساغ لنا التعبير.

وفي مجموعة "بروق" تلتقي بقصتين تتحدثان عن موقف الرجال من النساء، الأولى لابتسام شاكوش، والثانية لجمانة طه. ففي قصة (المظلة) تستنكر الكاتبة الأولى موقف من يرى في المرأة مظلة تدرأ عنهم الشمس المحرقة والأمطار الغزيرة، ثم في اللحظة ذاتها يحرمونها من أبسط حقوقها، فأي تباين هذا ما بين الأخذ والحرمان..

وكذلك تسخر الكاتبة الثانية من التناقض ما بين القول والعمل عند الرجال حين يعاملون المرأة، فبطلة القصة سخر الناس أولاً من براءتها، فتخلت هي عما يسخرون منه فيها، لصالح الحنكة والانطلاق، فرجموها بالحجارة.

وقد منحت جمانة طه قصتها عنوان (ذوبان)، لتوحي بمضمونها، ذلك أن المرأة تكاد تذوب حقاً من غياب الانسجام والصدق في مواقف بعض الرجال منها في بلادنا.

وكذلك ندد كل من أيمن الحسن وباسم عبدو بغياب الحب في النفوس والناس، فعند الكاتب الأول جف القلم، حين قرر الإقلاع عن عادة الحب، وعند الثاني خرج دماغ الأنا الساردة من رأسها، وصار الرأس جمجمة فارغة، عندما تفتق عشقها فوجد الطرقات ضيقة والسحاب ثقيلاً. والراوي يقول أنه لما عصر قلبه خرج دماغه من رأسه، وهذا يعني أن القلب حين يخلو من الحب يفرغ الرأس من الدماغ. فاية علاقة هذه التي تقبع ما بين الحب والفكر؟

وفي حين أخفق بعض كتاب هذه المجموعة في أن يقدموا أفكاراً عميقة أو رؤى دقيقة نافذة، من خلال ومضة بارقة، فجاءت قصصهم باهتة اللون، ساذجة المضمون في بنيتها ودلالتها، نجح آخرون في معالجة أفكار كبرى، فيها السلب والإيجاب، ومواقف نفسية فيها الصحة والمرض. فقد انتقد عدنان كنفاني حالة التمركز على الذات في قصة (أنا) حين صور هذه الذات وقد تحولت إلى مظلة تحرف مسار المطر الهاطل على المدينة إلى مسار آخر يخدم فرداً بعينه. وهي قصة تذكرنا بالموقف المناقض الذي جسده أبو العلاء المعري في قوله:

فــــلا هطلـــــت علـــــي ولا بأرضـــــي

ســــحائب لـــــيس تنـــــتظم الـــــبلادا

وصورت وفاء خرما في قصتها (انتقام) مقولة أن يكون العقاب من جنس الفعل، فقد أشارت إلى مجرمين انتزعوا عين رجل مسكين فقير وزرعوا له بدلاً منها عين كلب، ولما رفعوا الضماد عن العين البديلة، رآهم الرجل المسكين على هيئة كلاب، فأغار عليهم، وقرقشهم الواحد تلو الآخر. إنه الثأر المشروع الذي تتلوه شماتة بالمعتدين، ووخز بالإبر لضمائر تخامرها جرائم مماثلة.

ومن أشكال التنديد بالسلوك المغلوط والفعل المنكر ما نستخلصه من قصة وفيق أسعد (على التتابع) فثمة رجل يسابق أربع نساء، فيسبق الأولى، ويتخطى الثانية، ويتعادل مع الثالثة، ويخسر مع الرابعة، فيطعن الأخيرة، ويفكر في أن يعود إلى الأولى، فيسقط. وهو سقوط يحاكي سقوط من لا يتصف بالروح الرياضية أولاً، ولا يتقبل الإخفاق في مباريات الحياة بروح رياضية، والقصة ثانياً محدودة بالسخرية المرة لأن الرجل يسابق نساء، وهن لسنا من أبناء جنسه، فهناك خلل في شروط المسابقة أفضى إلى خلل في نتيجتها، ثم أسفر عن سقوط من هو الأقوى في السباق. ولعل مصير هذا الرجل هو مصير كل الرجال الذين يشبهونه،

فالقصة لا تحكي قصة فرد بعينه بل تحكي قصة نموذج بعينه. وهذه حال الكثير من القصص القصيرة جداً، وخاصة تلك التي سمت بطل كل منها (عبد الله)، فعبد الله ليس اسماً حقيقياً دالاً على فرد يدرج في الحياة، وله هويته المدنية، بل واحد من عبيد الله الكثيرين، الذين نلقاهم حيثما وجدنا وأينما تلفتنا.

ولجأ د. يوسف حطيني إلى تقنية المرآة، ليكشف لنا من خلالها قاع ذات مشوهة ما كانت ترى العيب في نفسها، بل في الناس الآخرين، ولكنها حين نظرت في المرآة حطمتها، مستنتجة أنها هي المنفرة، وليس غيرها.

وبعد هذا العرض لهموم المبدعين وهواجسهم في مجموعة "بروق" نخلص إلى سمات عامة يطبع قصص هذه المجموعة، وهي:

1- إن هذه القصص، أو بعضها، عالج قضايا كبرى، اختلط فيها الراهن بالدائم، واليومي بالخالد، والشخصي بالعام، فكراً وسياسة واجتماعاً وسلوكاً ومفاهيم. وقد سخر مبدعوها، أو بعضهم، من سلوك الحربائيين، وأفعال المخادعين، وأقوال المتقلبين الكاذبين، الذين أخفقوا في أن يصوغوا وجودهم بانسجام، سواء كان أولئك سلاطين أم رعايا، وعلماء أم سوقة، وأغنياء أم فقراء.

2- تشابهت بعض القصص من حيث الفكرة التي تناولتها، ومن الأفكار المكررة فكرة الكسل والبطالة والهامشية. وكلها ذات أفق واحد. وهو ما لاحظناه في قصص لكل من أحمد جاسم الحسين (خمسون عاماً)، وأيمن الحسن في (مشوار)، وسعاد مكارم في (بطالة). وكذلك الشأن بخصوص الموقف من المرأة كما هي الحال عند ابتسام شاكوش وجمانة طه.

3- تنوعت طرق السرد وتقنياته، فكان لدينا قصة المكان، كما في قصة (أيها النكرة) لأسامة حويج العمر وقصص الواقعية السحرية كما في قصة (الصدى) لباسم عبدو، وقصص الخيال العلمي، كما في قصة (كالمستجير من..) لأحمد جاسم الحسين، وقصة (كلاب المقفع) لعبد الرزاق صبح.

4- اتخذ بعض القاصين من الحيوان والنبات أبطالاً لقصصهم، أو محوراً لكتابتهم، وأنسنوها، فكان لدينا العصفور والصقر والكلب والحمار والأرنب والنملة وحبة البندورة وحبة القمح والشجرة، وذلك في قصص لكل من علي صقر وعدنان كنفاني ومحمد توفيق السهلي وابتسام شاكوش وجمانة طه وعبد الرزاق صبح ووفاء خرما. والقصة القصيرة جداً تشترك في هذا مع القصة القصيرة، التي يكتبها كبار الكتاب في قطرنا.

5- إن القصص المئة تنوعت من حيث الشكل والحجم، فتراوحت ما بين الخبر البسيط ذي المرمى القريب الذي يقع في سطر واحد، كما في قصة (اعتقال) لعلي صقر، وحوارية قصيرة لا تتجاوز السطرين، كما في قصة يوسف حطيني (وجهات نظر)، وسرد مختزل جداً كما في قصة (الديك) لمحمد توفيق السهلي، أو سرد أطول قليلاً تخلله وصف مكثف، ومواجهة للبطل مباشرة مع الأزمة، وانعدام للنجوى أحياناً، أو تعويل عليها في أحيان أخرى. وفي كل ذلك لم تتجاوز القصة صفحة صغيرة واحدة، إلا فيما ندر.

6- أفاد بعض الكتاب من سمات الظواهر الطبيعية، وخصائص عناصرها، كما في قصص (قصر من الضعف والبرق والرعد) و(صلح) و(حرب أهلية) ولكن المرمى كان فضاء الإنسان أو آفاق المجتمع.

7- لم تغب المفارقة عن بعض قصص المجموعة. وكانت مفارقة تكشف زيف الناس والمفاهيم والعلاقات، أو تسخر من المظاهر الغريبة والمواقف المستهجنة. وشواهد ذلك تكمن في قصص لكل من ابتسام شاكوش وأحمد جميل الحسن وعلي صقر ويوسف حطيني وغيرهم وغيرهم.

8- اشتغل القاصون على العنوان، بوصفه عنصراً مهماً من عناصر تشكيل الدلالة في النص وجزءاً من أجزاء استراتيجيته. وكانت العناوين المختارة تتنزل منازل من حيث دقتها وفنيتها وإيحاؤها.

وقد تنوعت عنوانات القصص المدروسة ما بين المفردة الواحدة مرة، والصفة والموصوف ثانية، والمضاف والمضاف إليه ثالثة، والمعطوف والمعطوف عليه رابعة، والجملة الفعلية خامسة، والجملة الإسمية سادسة. وقد أحصيت العنوانات المفردة، فوجدتها ثمانية وخمسين عنواناً، وما عداها يتوزع على العنوانات الأخرى. وربما كان العنوان المفرد المختار بحذق وتدبر أكثر تكثيفاً وملاءمة للقصة القصيرة جداً من غيره في أغلب الأحيان.

وقد تنوعت وظائف العنوان عند الكتاب، فكانت لدينا عناوين تحيل إلى مضمون القصة، وعناوين لها إيحاؤها الخاص، وعناوين لها وظيفة تناصية. وبعضها جاء يشوش الأفكار ولا يساوق المضمون بوضوح، وهي الوظيفة التي أرادها (امبرتوايكو) للعنوان .. ومن الأمثلة على ذلك عنوان قصة (مصير العظماء) للكنفاني، فقد أدرج الكاتب تحت (مصير العظماء قصة جمع من النمل يتعاون على سحب شيء قاس إلى بيته أو مخزن طعامه، ولما كان فرد منه يعجز عن إتمام المهمة أعانه كثيرون من أبناء جنسه، وفي هذه الأثناء يأتي طفل لم يتجاوز العاشرة من عمره، ويدوس هذا النمل.

والحقيقة أنني لم أجد صلة ما بين (مصير النمل) ومصير العظماء، فالنمل ليس عنوانا للعظمة، بل هو عنوان للتعاون والمثابرة والتحوط لدرء جوع الشتاء. وهذه أمور قد يقوم بها العظيم والوضيع، وصانع الخير وصانع الشر. وعليه لا صلة وثقى ما بين العنوان ومضمون النص. بيد أن الكاتب ربما أراد أن يشير إلى مفهوم رمزي بعيد محتجب، كأن يكون عمل النمل موازياً لعمل ولي أمر، يحرص على بناء مستقبل أمته، بالتعاون والمثابرة والإلحاح، ثم يخلفه أولو أمر آخرون، يوازي فعلهم فعل الصبي في القصة، فيدوسون بأرجلهم جهود الآخرين السابقين، إمعاناً في الهدم والتخريب.

8- حوت هذه المجموعة قصصاً قصيرة جداً هي أشبه ما تكون بالكلام العادي الذي لا فن فيه ولا مغزى ولا جمال ولا شغل فني، فجاءت أقوالاً سطحية مبتذلة غير جديرة بالمكث عندها أو تذوقها. وقد كان الأجدر بها أن تلقى بعيداً عن جواهر أخرى لمعت وتلمع وستلمع زمناً طويلاً. وأمثل على ذلك ببعض قصص السيدة روزا ياسين الحسن.

9- بيد أن ما يجب الإقرار به هو أن الضد يظهر حسنه الضد، وأن جبل الإبداع الضخم الشاهق لا يمكن أن يكون كله قمماً، فله سفوحه وقواعده السفلية، وقد يكون فيه قمة أو اثنتان أو ثلاثة، وما خلا ذلك فهو سفح أو قاعدة سفلى. ولكننا مع حالة الإبداع هناك فرق ما بين الطبيعة والفن، فالكل قابل للتأثر والتبدل والتطور، وعلى النقد الأدبي أن يشرع الأبواب، نسبياً، لأكثر التجارب تنوعاً، على أن ينبه على أقلها نجاحاً، ويشيد أكثرها تألقاً.

10- إن لغة القاصين تراوحت مابين الصفاء والكدر، والقوة والضعف، وقد صقل بعض الكتاب عباراتهم،

وتركها آخرون تعاني من الكدر والتغضن والقساوة، وتنم على قليل من الخبرة والشغل الفني.

ويخامرني خاطر مؤداه أن أشبّه القصة القصيرة جداً بقطعة الذهب المصقول، الذي لا يخلط فيه صانعه الذهب بما عداه من المعادن الأخرى إلا بقدر ما يقويه، ويصنع منه سبيكة سائغة. وهي سبيكة يكد الصانع ليخرجها للناس مستوية لامعة ثمينة، فيها من الجمال والقيمة قدر كبير. فإذا كان لكتاب هذا اللون النثري أن يطوروه، فلا بد لهم من أن يتخذوا من عمل صانع الذهب هادياً ونموذجاً، ليخرج مما بين أيديهم شيء نافع ومدهش ومتألق يسحر العين ويسر القلب ويعجب الفكر في الوقت ذاته.

د. عادل الفريجات



قراءات... قراءات... قراءات

الإيقاع الروائي في

رواية ((سيدة

إن موقع (سيدة المقام) من النصوص السابقة التي أنتجها -واسيني الأعرج- منذ نهاية السبعينات تتقاطع كلها عند الهاجس المركزي للكاتب، وهو الهاجس السياسي. لكنها تستقل بعضها عن بعض في حدود ما تسمح به استراتيجيات الخطاب الروائي الذي يكتسب موقعه وفاعليته كل مرة انطلاقاً من الرواية والموقف.

وتمثل (سيدة المقام) نقطة انزياح عن مسار جديد سلكه واسيني في تجربته منذ (نوار اللوز) ثم "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" وهما روايتان يشتغلان على التناص مع أشكال سردية تراثية، ويحاولان تقديم قراءات أكثر حداثة للتراث من منظور الوعي الجديد، الذي يتشكل إثر سلسلة الصدمات والتفاعلات المختلفة بين الذات العربية والآخر في كل تجلياته.

والقول بالانزياح عن هذا المسار قد يفتح أفق الانتظار على تجربة مغايرة من حيث طبيعة الشكل السردي الذي تمثله (سيدة المقام) ذلك أنه ينبغي أن يتميز من النصين السابقين، من حيث الإضافات المختلفة، لاسيما وأن الأمر يتعلق بسلسلة نقلات على مسار الرواية يدفعه هاجس الإبداع إلى مزيد من البحث عن كل نقاط التفرد الممكنة1-.

غير أن اللافت في هذا النص هو أنه يكاد يعيدنا إلى نصوص ما قبل تجربة التناص (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر) و (مصرع أحلام مريم الوديعة) حيث الحكي لا يستند إلى مرجعية جاهزة ذات بنية

منتهية، بل يعتمد على تداعيات اللحظة بالاستفادة من الضغوط التي تقع تحت طائلتها الذات الساردة. لكنه من الصعب الإقرار بالأمرين: الانزياح الكلي عن تجربة التناص والعودة إلى المرحلة

الأولى لسببين:

أ-إن التراث الحاضر في سيدة المقام، ليس هو محور اشتغال النص لكن رواسبه تطفو من خلال نمط تكوين شخصية مريم المسكونة بشهرزاد إلى حد الذوبان فيها، والتضحية بروحها من أجل تجسيدها على الخشبة، أو إعادة بعثها من عتمات اللاوعي أو الوعي المحاصر بالممنوعات.

ب-تنشأ بين -سيدة المقام- ونصوص ما قبل تجربة التناص مفارقة جوهرية تكمن في علاقة النص الروائي بالحركيات المختلفة، بدوره وفعاليته في الحركية التاريخية. ونطرح هنا قدرة النص، أي النص وبالتالي أية رؤية على مقاربة الواقع من زاوية تدينه في حدود الإرهاص والتنبؤ وهو من استراتيجيات الخطاب كالخطاب الروائي2-.

إن نصوص واسيني التي أنتجها قبل تجربة التناص مواقف من وقائع اللحظات الآنية، أو أزمنة ماضوية. لكن الأمر مختلف بالنسبة لسيدة المقام، إن المعيش فيها يؤسس لوقائع لاحقة إلى درجة القول إنها رواية تقدم قراءة أو رؤية مستقبلية، ولذلك كانت فعالية الخطاب محققة، خاصة وأن الرواية تلامس بكثير من الجرأة والعمق مقدمات الحقبة الدموية التي تعيشها الجزائر منذ سنوات.

معنى الإيقاع الروائي:

الإيقاع الروائي هو الرواية نفسها، أي البناء المتكامل أو قوة التراكيب، معاني وصوراً وعواطف ورموزاً ودلالات. أي الحضور الكلي للرواية أو العالم الذي تصوره، حضوراً خاصاً في الذهن أو المخيلة أو الزمن. إنه استغراق عقلي ونفسي في اكتشاف الأشياء وإعادة كتابتها3-. ويقودنا هذا الإيقاع إلى موضوع الزمن في الرواية، ويرى البعض أن الإيقاع هو الزمن في الرواية أو هو المعنى الداخلي بصفته توقاً داخلياً، وتوتر تشارك فيه كل عناصر العمل الفني. فهو أي الزمن، يكون هنا كما فهمه جوته، اللحظة الحاضرة التي يظل فيها الماضي، حاضراً، ويظل المستقبل حياً بالفعل، ولن تتحقق هذه اللحظة إلا عبر عمل فني، متجانس كلياً، وينطوي على إيقاع شامل، أو على زمن شامل. وتلعب اللغة في هذا المجال دوراً رئيساً لاعتبارات عدة، منها أن اللغة هي الوسيلة لنقل الإحساس والفكر، وهي أداة البناء والتلوين، وبدونها لا يوجد إحساس ولا فكر ولا بناء، وبالتالي لا توجد رواية4-.

الإيقاع الروائي في رواية سيدة المقام:

(شيء ما تكسر في هذه المدنية بعد أن سقط من علو شاهق، لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعدّ، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها. كل شيء اختلط مثل العجينة. يجب أن تعرفوا أني منهك ومنتهك وحزين ومتوحّد مثل الكآبة5-).

هكذا يبدأ واسيني روايته، وهي تجسد حالة اغتراب البطل عن العالم، المحيط به. إنها حالة اغتراب عن الآخرين عن الذات، عن المكان، وعن العالم المحيط به. هذا العالم الذي لا مكان له سوى سجن الذات، ومن هنا تبدأ رحلة الموت في الحياة رحلة الألم والشقاء والمعاناة.

إيقاع السجن النفسي والسجن الخارجي (المجتمع):

يعتمد على علاقة البطل مع العالم المحيط به، ويجسد رحلة المعاناة الداخلية التي تفرضها عليه ظروفه الحاضرة (بنو كلبون) و (حراس النوايا) ويرسم بالتالي هذا الإيقاع جزئيات الأزمة التي يعيشها البطل في عالمه النفسي الممزق. فالبطل يأمل لدى خروجه إلى الشارع المجتمع الجزائري. أن يتخلص من آلام الاغتراب والمعاناة، والموت في الحياة (أريد أن أتحرر من هذه الذاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع6-). لكن في الشارع، في المدينة، في وطنه لا يجد مكاناً يأوي إليه، أو أحداً يعترف به فينقلب الأمل يأساً والعالم الخارجي سجناً ثانياً، ثم يعود مكرها مرة أخرى إلى سجنه الداخلي.

(تصوّري يا مريم يا محنة الغريب الأوحد المتوحّد بظله الذي لا يمتلك إلا جسده المكسور، والجسد لا يسعفه دائماً. تصوّري ما معنى أن تقطع علاقاتك بالريح والنباتات، والصرخات، والعمل. ما معنى أنك فقدت الأمل ويئست من معرفة سر الكلمات7-). يعيش البطل في السجن الخارجي لحظات فراغ ويشهد عالماً غريباً مذهلاً (حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رمال رياح الجنوب الساخنة. إنهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها. مدينة ساحلية كانت تتعشق الألوان ووقوقات النوارس البيضاء صحّرها. بنوكليون ويجهز عليها حراس النوايا. نتشممهم من بعيد المعابر والطرقات8-). وبالتالي يعود إلى ما وراء قضبان ذاته ليتساءل (من أين يأتي هذا الحزن المسحور؟ من أين ينفد هذا السر؟ من أين تأتي رائحة الموت والكآبة؟ سأعود إلى وحدتي المحزنة9-). إن البطل يبحث عن لحظة الحلم التي كان يحلم دائماً بها، ويفتش في داخله عن شعور غير عادي، فرح أو بهجة أو انفعال ما. فلا يجد شيئاً يقول (لي الكثير من الحب لكل ما يحيط بي. لكنهم قتلوا ويقتلونه بالتقسيط. أنا كذلك أحب وطني وأحزن عندما يحزن وطني. لكن في أحيان كثيرة أشعر بأني بلا وطن على الإطلاق.)10-.

إيقاع حركة البطل عبر الأمكنة:

حركة البطل من البيت إلى الشارع، من مستشفى مصطفى باشا إلى الشارع محمد الخامس ثم إلى البيت. ترسم خط سير حياته الدائم، وتشكل عالمه الداخلي، وتقيم علاقاته المختلفة مع الأشياء الواقعة في العالم الخارجي ثم تجسد بالتالي أزمة الاغتراب واللامغى والعبث التي تسيطر على عالم البطل النفسي كما يفرضها العالم الخارجي المحيط به. ففي رحلته إلى الشارع يرصد العالم الخارجي. ثم يرتد إلى الذاكرة – الارتداد- والاسترجاع، أو طريقة تيار الوعي وهكذا يقول (خلت نفسي في قرية كبيرة. المدينة صارت ريفاً. كم كنت أودّ أن أنزلق إلى حانة. لكنها كانت موصدة. عند بابها كومة من الأزبال. ورجل يبحث بين أكياس الزبالة عن دفء ما. عندما رفعت رأسي. كان البحر قد اختفى ولم تبق إلا الأنوار الملونة للسفن الراسية في زوايا بعيدة)11- وهكذا يسجل البطل ويرصد ما يشاهد في الشوارع دون انفعال. وكأن لا وقت لديه للانفعال أو للمشاركة أو للحزن.

إنه يمر على إيقاع منظر مزبلة التي شوهت حقيقة الإنسان في عالم يموج بالعبث والموت البطيء. إن

تجوال البطل في شوارع المدينة وأزقتها، والوقت الذي يقضيه صامتاً في البيت قبل النوم، قد أفسح المجال له لينتقل عبر أزمنة وأمكنة وأحداث كثيرة ومختلفة تقبع في مخّيلته وتعيش في أعماقه، يسترجعها في أوقات الصمت والتأمل والذهول. فبعد أن يقضي وقتاً طويلاً سارحاً في شوارع المدينة، يذهب إلى بيت مريم وقد انفصلت عن زوجها، ثم يرصد المصير المؤلم الذي آلت إليه مريم، ثم يحادثها عن ماضيها الدافئ في عالم الأوبرا. وهكذا تتدفق أصوات الماضي والحاضر وذكريات في ذهن البطل حتى يأوي إلى فراشه بانتظار غد جديد، واغتراب جديد.

.إيقاع الزمن في أعماق البطل:

وفيه يسترجع أزمات الماضي وآلامه وكآبة الحاضر وهلوساته، وظلمة المستقبل وخوائه. والماضي المخزون في أعماق البطل وذكرياته. ماض كئيب. مليءٌ بالجراح والذكريات المخزنة يقول (شيء فينا انبنى على الألم منذ زمن بعيد)12- ففي ذاكرته قصة صديقته مريم ونهايتها الفاجعة، ثم قصة أنا طوليا عايشها البطل وانتهت بمأساة أيضاً. وأصداء ألم الأحداث يوم أكتوبر 1988. وكلّها تجسد تناقضات الواقع الإنساني وغرابته وجنونه ولا منطقيته.

يشكل صدى الماضي والحاضر في رأس البطل وأعماقه توتراً وطنياً، ودوياً دائماً في خاطره، ولا ينقطع هذا الطنين طيلة الوقت. إنه يرافقه، ويخزه، ويدفع به إلى حالة الاغتراب والوحدة التي تلازمه في تنقلاته من البيت إلى الشارع. من سجنه النفسي إلى سجنه الخارجي. وتتراءى أمام عينيه في لحظات تأمله أو صمته أو أحلامه. ويتصل ماضي البطل الكئيب بحاضره الخاوي المذهل. وانطلاقاً من الزمن الماضي مروراً بالزمن الحاضر يرسم صورة قائمة له، صورة مظلمة تبعث على الغثيان واليأس (البلاد تموت كل يوم أكثر. وقد لا يجيء هذا الربيع أبداً)13- وتتشكل هنا صورة الأزمنة الثلاثة في ذاكرة البطل لتشكّل حالة الاغتراب المتكررة التي تصاحب هذه الأزمنة وتصبح عاملاً مشتركاً دائم الحضور في ماضي البطل وحاضره ومستقبله. ولذا ينتظم إيقاع الزمن في عالم البطل الداخلي ويتكرر على وتيرة واحدة تبعث دائماً على الخواء والذهول والإحباط. فالزمن بحالاته الثلاث يتواصل بخيط نفسي واحد في ذاكرة البطل، لتتشابك عليه أحداث مؤلمة وتنسج عليه قصة واقعه الكئيب.

.إيقاع العبث في عالم البطل:

إنه شعور متكرر، ملازم، دائم الحضور في كل زمانومكان، في حياة البطل. وربما يكون الإحساس بالعبث الوجودي والوحدة والموت في الحياة هو الإحساس الذي يسيطر على أجواء الرواية. فإيقاع العبث في ذاكرة البطل فيه استرجاع لحياته الماضية المزدحمة بالمآسي والآلام. إن عالم البطل النفسي يُرى غامضاً بالقلق والأرق انطلاقاً من تجاربه والأحداث التي عاشها، كما يستذكرها أثناء لحظاته الشعورية المتدفقة عندما يتحرك ذاهلاً سارحاً -جسد بلا روح- عبر الشوارع حتى مرتفعات تليملي حيث انتحرت الشاعرة -صفية كتو- (أشعر بالرغبة الكبيرة للوقوف على الجسر الذي أكل شاعرة هذا البلد. وعندما ينتحر شاعر فهذا حدث لا يتكرر دائماً. ويعني حتماً أن قنبلة مخبأة في جوف المدينة الساحلية ستنفجر عما قريب)14-.

تشكل نتائج هذه التجارب، وآثار هذه الأحداث إحساساً دائماً بالاغتراب عند البطل. وتشكل لأزمة العبث –الدائمة الحضور في حياته عند كل مرحلة –مكان أو زمان– أو يقظته أو ذكرياته أو تخيّلاته.

العبث يكتنف حياة البطل كلّها، ويسيطر عليها ويطبعها بطابع الجنون والفزع كما يرى البيركامي في أسطورة سيزيف (شعور لا يمكن التخلص منه إذا تمكن من إنسان ما وعاش في أعماقه15–).

.إيقاع الموت في عالم البطل:

إنه يشكل أحداثاً متكررة مؤثرة في عالم البطل، أسهمت في دماره النفسي واغترابه الوجودي الذي يعاني منه طيلة الوقت. (أحياناً يغمرني هذا السؤال. هل هناك من يتذكرنا عندما نموت؟! وعندما لا أجد جواباً أدخل في عبثيتي المعتادة ومن بعد؟ ليكن! لنعش.

وبعدها ليندثر هذا الجسد داخل التربة)16– فحوادث الموت في الرواية تتكرر وتظهر بأشكال مختلفة ومتعددة، فكلها مخزونة في ذاكرة البطل. مقتل مريم في يوم الجمعة التعيس، أنا طوليا التي سرقوا كل الأحلام التي جاءت من أجلها إلى هذه البلاد، موت صفية كتو. كلّها تشكل في الغالب تساؤلاً استفهامياً استنكارياً وتنطوي على شعور بالاحتجاج والسخرية والرفض، ولامنطقية هذه البلاد وهذا الكون. وإن هذا الوجود الذي يفتقر إلى المنطق أو الإقناع وجود عبثي يراه البطل وأنه يدفع الإنسان إلى حالة الاغتراب والعبث التي يعاني منها في العصر الحاضر.

إن مرثيات اليوم الحزين التي يشير إليها عنوان الرواية تستوعب بشكل رئيسي من أجواء الموت التي تسيطر على جانب من عالم الرواية. قد تكون في الغالب رائحة الموت المنتشر في كل مكان، والمتكرر في كل زمان. والذي يطول كل إنسان شابة كمريم أو صديقة كأنا طوليا أو مثقفة شاعرة كصفية كتو. فالتفكير بالموت يرى أحد الدارسين. قد تسلل إلى حياتنا إذ لم يكن قد تسرب إلى تفكيرنا بالحياة17.

إن الرثاء أو المرثيات هي رائحة الموت. رائحة الاختناق، رائحة الخلل الوجودي ورائحة الخواء والدمار النفسي. إن إيقاع الموت في الرواية يشكل الحدث الأكثر ظهوراً والأكثر حضوراً في حياة البطل سواء أكان هذا الموت الذي يمس البطل مباشرة كموت مريم أو الموت الذي يهمه إنساناً أو وجوداً كموت أنا طوليا بقرار من رئيس بلدية حراس النوايا بغلق الأوبرا وفصل العقد الذي يربطها بالوزارة.

وإذا كان إيقاع الموت في الرواية يكوّن جوّاً مأساوياً شاحباً على صعيد المضمون فإنه في الوقت نفسه يشكل لأزمة متكررة منتظمة على صعيد البناء الروائي.

إيقاع الجنس في الرواية: إن الجنس حاضر ومنسجم مع الإيقاعات الأخرى التي تدين الواقع الجزائري مضموناً والتي تتواصل وتتكامل بناء وتقنية. فإيقاع الجنس مثل إيقاع الموت، مثل إيقاع العبث يقدم صورة كئيبة تحدق بالإنسان الجزائري المأزوم الهزيل الممسوخ، الذي يسعى لا إلى تدمير نفسه مادياً ووجوداً فحسب بل إلى تدمير ذاته وهويته وقيمه روحياً وأخلاقياً وموقفاً.

إن صورة الجنس تجسد في الرواية لوحة قائمة متشابكة الخيوط، مختلفة الألوان مبتورة مشوهة كما يراها البطل في واقعه –مخيّلته– وفي عالم اليوم. كما أن صورة الجنس الرامزة تحمل دلالات مختلفة تبعث بالتالي على التأزم والاغتراب الأمر الذي ينسجم وجو الرواية العام، والذي يشكل موقفاً من مواقف الرفض والاحتجاج

الكثيرة التي تتضمنها الرواية (والروائي بواسطة لوحات حيّة يقدم معنى العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة – بين مريم وموظف البريد– من داخل ذوات الشخوص فاستعمل الخيال والرؤى ذات الدلالة الإنسانية بدلاً من الإسهاب المملّ في رسم دقائق العلاقة نفسها18–). فإيقاع الجنس في الرواية ترصدها العلاقة الجنسية والشاذة كما يسترجعها البطل في عالمه النفسي، فتجربة صديقته مريم التي انفصلت بإرادتها عن موظف البريد تكشف عن زيف فلسفة الزواج في المجتمع العربي –والجزائري– لأن المرأة عدّت دائماً مجرد سلعة أو آلة جنس لإطفاء نزوات الرجل لكن مريم (تعيد بناء

العالم الذكري على مستوى الخيال، حيث تعيد ترميمه وإصلاح عناصره المتهاوية عن طريق خطابها19–) قال (يا مريم، الرجل رجل وأنت رأسك قاصح، حماقة ليلة البارحة، عندك مسؤولية في حدوثها. أمه لأول مرة تسلم على رأسي تمتمت بصوت شبه مسموع: الآن صرت امرأة. عندما خرجت من الحجرة، عاود حديثه الذي بدا كالأسطوانة المجروحة المكررة، كنت أظن أ نك لست عذراء، أعترف أني كنت أحمق، ليته صمت، كنت ربما عذرته ووجدت مبرراً لتوحشه فيما بعد. (...) بكيت لشيء غامض لكن في عمقي المنهك والمنتهك وبقدر ما كنت أشعر بالكراهية تزداد، كان ضوء ما يملأ قلبي لست أدري، كيف يتوحش امرؤ إلى هذه الدرجة، أية لذة تغمره وهو يغتصب كائناً ميتاً، لا أعرف ولا أريد أن أعرف أبداً. منذ تلك الحادثة لم يمسني، وإذا أراد أن ينام معي أصبح من الضروري عليه قتلي أولاً، هو نفسه اكتأب وعاد إلى عاداته القديمة يتركني أنام، ثم يدخل إلى الحمام يشقشق قليلاً، بعادته التي لم تعد سرية ثم يأتي لينام قرير العين، ملّ حياته وتكررت الأيام بسوادها، ذات صباح فاجأني: أعتقد أني لا أصلح لك ولا تصلحين لي20–.

إن إيقاع الجنس مرسوم بوعي ودقة لتعميق الصورة الشاحبة المأساوية لعالم الرواية الذي يعكس صورة لإنسان اليوم وتأزمه وشذوذه كما أنه يتزامن ويتواصل فنياً وبناء مع الإيقاعات الأخرى وينسجم معها لتقديم شكل روائي متناغم ومتماسك.

إن الإيقاع الروائي في سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين يدفعنا إلى أن نتابع بطل الرواية في همومه ومعاناته الذاتية ونربطها بخيوط واضحة بمصادر هذه الهموم المبعثرة في العالم المرئي /الواقع، كما يجعلنا نتابع حركته من مكان إلى آخر، وفي الوقت نفسه نرصد دوافع هذا التحرك ونرصد تجاربه الجديدة وانطباعاته المختلفة عبر الأمكنة والأزمنة التي يتحرك منها وإليها ومن خلال هذه التحركات وهذه التجارب وهذه الأمكنة التي تشكل عالم البطل وعالم الرواية نستطيع أن نقيّم العلاقات المختلفة بين عالمي البطل: النفسي والواقعي، ونقيّم علاقات أخرى ما بين موضوعات الرواية أيضاً، كصور الموت المتكررة وصور الجنس المختلفة ومشاعر العبث وهكذا. إن حياة البطل وإن بدت محدودة في تحركها من البيت إلى الشوارع إلى الأوبرا تغص بالأحداث والمشاهدات المكثفة والتي تنطوي على آفاق ومشاعر لا حدود لها.

لم يكن البطل –المثقف– في رواية سيدة المقام قضية مجردة معزولة عن القضايا والعلاقات الاجتماعية والسياسية القائمة. وإنما طرح من خلالها عدة قضايا هامة وتوقف عند نقطة جوهرية كان لابد لكاتب مثل واسيني بتجربته واختياره الفكري والسياسي أن يتوقف عندها، وهي العلاقة بين الثقافة –الديمقراطية– السلطة. فواسيني ينتمي إلى هؤلاء الذين جردوا من إمكاناتهم ووضعوا خلف أسوار السجون. ولأنه يعرف أن موضوعه الأول سوف يأتي من داخله هو. وفي داخله لم يكن يستطيع أن يتخلص من ذلك الإحساس بالخطر وبالملاحقة. وبأن ثمة شيئاً مفاجئاً يمكن أن يقع بغتة تماماً كما حلّ بالمدينة، وباء غير معروف راح ضحيته عشرات الناس. ذلك هو سر الجو العام الذي خلقه الروائي ليوحي بأن هناك خللاً ما في نظام الكون يهتز

أمامه كل يقين (فقد أصبح العجز هو الشيء الوحيد اليقيني في عالم تسوده الفوضى)21-.

لقد كتب مكسيم غوركي عن قصة بوشكين -يفغيني أو نيفين- قائلاً: (إن هذه القصة غدا جمالها الأخاذ هي بالنسبة لنا أهم بكثير من الوثائق التاريخية التي كتبت في ذلك الوقت)22- هذا الحكم يحمل دلالة لها أهميتها ومغزاها الكبير بالنسبة لسيدة المقام لواسيني الأعرج.

■ المصادر :

1-2-خليفة قرطي: سيدة المقام: إرهاصات سنين الدم. جريدة الخبر 31 مارس 1998.

3-طراد الكبيسي: الصوت المنفرد. دراسة جمالية في شعر سامي مهدي. مجلة أقلام العدد 8. 1977، ص.30

4-المرجع نفسه، ص 30-31.

5-واسيني الأعرج: سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين. موفم للنشر 1997، ص.5

6- المرجع نفسه، ص.12

7- المرجع نفسه، ص.12

8- المرجع نفسه، ص.11

9- المرجع نفسه، ص.15

10- المرجع نفسه، ص.21

11- المرجع نفسه، ص .123

12- المرجع نفسه، ص.200

13- المرجع نفسه، ص.160

14- المرجع نفسه، ص.231

15-اليركامي: أسطورة سيزيف، ص.24

16-واسيني الأعرج: سيد المقام، ص.72

17-مجموعة من المؤلفين: سارتر مفكراً إنساناً. دار الكاتب العربي، ص.53

18-غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية الهيئة المصرية العامة للتأليف 1971، ص.52

19-سوسن ناجي رضوان: المسكوت عنه في خطاب شهرزاد. مجلة عالم الفكر المجلد السادس والعشرون. العدد 1، سبتمبر 1997، ص.326

20-واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص214-215.

21-مجلة الطليعة، ملف الأدب والفن، السنة الحادية عشر. أكتوبر 1975، ص.172

22-محمد كامل الخطيب، وعبد الرزاق عيد: عالم حنا مينة الروائي، دار الأدب 1979، ص131.

د.بوشليحة عبد الوهاب -الجزائر



متابعات... متابعات... متابعات

بناء الآخر في أدبيات

الصراع العربى –

مقدمة منهجية:

يثير الآخر في غيريته الأساسية التخوفات القصوى في كل الثقافات، وعبر مختلف الأزمنة، وتتجلى جوانب الغرابة في الأشكال والأجناس التعبيرية، ومنها الخطاب الروائي والقصة القصيرة، وأدب الأطفال على وجه الخصوص.

وفي هذا الصدد تمثل أدبيات الصراع العربي–الإسرائيلي كخطاب تخييلي مخزناً هاماً للصور المبنية حول الآخر، بما يمثله من تحد، ومغامرة على مستوى الثقافة وأسلوب المعيشة واللغة والدين.

ويتعلق الأمر ها هنا –أساساً– بالآخر "الغرب" عموماً والصهيوني بصفة خاصة: فالآخر حاضر بقوة، لأن الاهتمام بالذات ترتب عنه الاهتمام بالآخر، وغدا يسكن كل تصور، "فالآخر كيفما تقدم إلينا يترجم ذاته من خلال اللغة والجسد".

حددت أدبيات الصراع العربي–الإسرائيلي العلاقة التي يقيمها الأنا/ العربي مع الآخر من خلال ثنائية الانجذاب/ النفور، وتنطلق من سجل مزدوج في عملية التمثل والإجراء النصي/ الكتابي.

والسبب أن الآخر أو الأجنبي قد شكل قاعدة هامة في أدبيات أقطاب الصراع، ناهيك عن الجانب النفسي وما يتصل به من أسباب. بحيث تجلى ذلك في مظاهر الإغراء تارة والاشمئزاز طوراً، والحقد الدفين أطواراً أخرى.

وقد أُدركت هذه الاختلافات الجوهرية بصورها وتمثلاتها، في اتجاه التملك والتثاقف أو المجابهة.

ويتضح ذلك من خلال نصوص إميل حبيبي، وحنا مينه، وتوفيق المبّيض، وآخرين في النص الإبداعي الروائي العربي، ومن خلال نصوص يهودية؛ ولا سيما ما اتصل منها بأدب الطفل في مختلف اللغات لا يمكن حصرها في هذه العجالة.

وتسعى هذه المداخلة –على تواضعها– إلى الكشف عن مختلف الآليات التي تحرك فاعليات الخطاب التي تبني صورة الآخر، وكذا تحليلها من وجهة نظر محايدة، إذا كان ذلك ممكناً في العرف الأكاديمي على الأقل.

ويتعلق الأمر بالنسبة لنا بإبراز خطاب الصراع العربي–الصهيوني عبر تجلياته النصية، وكذا العناصر المؤسسة له، والتي أثرت في تشكيل هذه الصور عبر علاقاتها بالمرجعية الأيديولوجية، وتم فرزها وتضمينها في نص الأدبيات العربية والعبرية. وما يزخر به راهن هذه النصوص، كوثيقة تاريخية إنسانية مفتوحة لقراءات متجددة، تنضاف إلى الرصيد الثقافي في صياغة رهانات مستقبل الصراع العربي–الإسرائيلي.

فالآخر باعتباره اختلافاً ثقافياً، يشكل جزءاً من نظرتنا للذات سواء تقدم إلينا بوصفه شريكاً متساوياً، أو في هيئة غاز، أو تاجر مبشر، أو باعتباره كياناً متغطرساً أو مهادناً(1).

وإذا كانت اللغة الألمانية في بنيتها اللسانية، ودلالة مصطلح لفظ الآخر؛ تتصور وجوده ككائن محايد/ مستقل (Neutre générique) ، فإن اللغة الفرنسية تربط بين الآخر/ البارز، ووجود الأنا في حركة متجددة، وغير ثابتة نحوه، مداً وجزراً، بحثاً عن انسجام الذات مع نفسها ومع الآخر. "Le Francais mêle le grand Autre rival du même" (2).

وفي العبارة اللاتينية Alter Ego ، يفهم أن الأنا موجود ضمناً في الآخر، وهي رؤية كلاسيكية لعلاقة الأنا بالآخر، عرفت منذ ديكارت، فيما يراه "جون فرانسو راي"(3).

كما يبدو الآخر في الدراسات المقارنة والأنثروبولوجية خارج "الأنا"، وهو ما يمثل "البعد الثاني" في المقاربة المنهجية التي خصصها (J. F. Rey) للآخر بين الجنس والنوع I Autre entre le genre et lespéce ويتعلق الأمر هنا بالتركيز على الأنا بحثاً عن هويته Il sagit dune identification، وما يعاب على هذه النظرة؛ أنها تغفل تجربة الآخر، في ممارسة غيريته عبر سلوكات تماز بالحرية، كما يتحاشى الاعتراف بالآخر باعتباره كياناً حاضراً في علاقته الإنسانية والحضارية.(4).

أما البعد الثالث في المقاربة النظرية لجون فرانسوا راي Approche théorique ، فيعتبر الآخر موضوعاً للخطر الداهم: منافساً، عدواً، ويتجلى الآخر عبر هذه المضامين في الحقل المعرفي الذي يجمع الصراع بين الأنا والآخر، ويتحول الصراع من مستواه الفردي إلى الصيغة الجماعية التي ينضوي تحتها الأنا والآخر، ليغدو صراع الكل ضد الكل كما يعبر عن ذلك Hobbes ، أو كما هو معروف أيضاً في ديالكتيك الصراع حتى الموت من أجل الحصول على المعرفة المميزة للأنا والآخر عند هيجل(5).

ويحكم كل فكر سياسي مؤسس على هذه الرؤية مؤثر علاقة القوة بين الطرفين (Rapport de force) والسعي نحو تحقيق المصلحة العاجلة (Calcul des intérêts) والمثابرة والإصرار على إعلانها والمطالبة بتحقيقها، عند الأنا على حساب سمعة ووجود الآخر، مستغلاً في ذلك أشكال المعرفة التاريخية والعلمية والفلسفية التي يقوم عليها تراثه، ويستقيم بها منطقه.

ولعل هذه الزاوية من الرؤية النظرية لعلاقة الآخر بالأنا هي ما يصلح اعتماده في دراسة الأنا والآخر في أدبيات الصراع العربي-الصهيوني.

أما البعد الرابع فإنه يقدم الآخر كغريب؛ ولكنه الغريب/ الضيف؛ ودراسة الآخر الذي يرحب بقدومه، ولعل دراسة هذا البعد تقوم على التميز الذي أقامه التفكير الفلسفي في رؤية الآخر لدى الإغريق واللاتين. فالآخر في الثقافة الإغريقية لا يحتل مساحة كبيرة في الأدبيات اليونانية، ولا تتردد هذه الفكرة كثيراً، فيما وصلنا من أعمال إغريقية كاملة (الإلياذة والأوديسة لهوميروس مثلاً)؛ اللهم إلا ما جاء عرضاً في وصف مضيافية "زوس كبير الآلهة اليونانية"، الذي كان يحب الغريب، وهو عنده "البربري الذي لا يملك " Logos" ، أي: اللغة والخطاب العقلي اليوناني.

أما الآخر في الثقافة اللاتينية، فهو عابر السبيل، الذي يقوم بهجرة تبعده أو تقربه عن أهله، وهو موضوع ترحيب، وحب، وحسن رعاية، ونستعير المقولة الآتية من الإنجيل للتعبير عن علاقة الأنا اللاتيني بالآخر الغريب: "كل الأرض هي لي، وأنتم عبادي سكانها تقيمون عندي، فأنتم الغرباء على الأرض، فأحسنوا استقبال الغريب، فهو مثلكم، ومن عباد الله الغرباء"(6).

وتأسيساً على ما قدمنا؛ يتموقع الآخر ضمن مستويين اثنين في حركيته الدائمة والمتواترة:

-من الأقرب إلى الأبعد Du plus proche au plus lointain

-ومن الأبعد إلى الأقرب Du plus lointain au plus proche

ويتجلى الآخر ضمن هذا المنظور ككائن يسعى إلى تحقيق استقلاليته عن الآخر، ويحظى بإنيته المنفصلة، وهي الصورة الأولى التي يكونها الطفل في وعيه للعالم المحيط به(7). ومن خلال الآخر يتبدى لنا الأنا مكرساً مبدأ الانفصال، ومحققاً في الآن ذاته بعد التماهي مع الآخر، بحيث لا يمكن أن يعبر أي قطب عن ذاتيته أو وجوده دون أن يتماهى مع الآخر لانعدام مفهوم الانفصال بين القطبين المتلازمين، إن كان على مستوى التصور أو التجلي.

وفي الشعور بانفصال الآخر عن الأنا يظهر خطر الآخر، فيبدو بصورة العدو المنافس، المزعج لوجود غيره، وكثيراً ما يتحقق ذلك على المستوى المعرفي، على اعتبار هذا البعد أكثر الفضاءات تمثيلاً لهذا الصراع. ولذلك نلفي البحث عن الهوية، إجراء مشروعاً في إنكار الغير، ويترجم البحث من قبل الأنا في موروثه الشعبي والعالم عما يربطه بالأنا/ النوعي والأتني، هدفاً معرفياً وثقافياً، يميزه عن الآخر الإتني والثقافي، ليجعل من قضية الصراع قضية جماعية بين فئة بشرية ضد أخرى، ويحكم هذا الصراع البحث عن الهوية المعرفية وتكريس الأنا عند هيجل.

بناء الآخر في أدبيات الصراع العربي-الصهيوني:

وتأسيساً على هذا الطرح المنهجي، وعلاقة الأنا بالآخر، ومستويات تجلياته في النص المكتوب، يجدر بنا الإشارة إلى مسألة في غاية من الأهمية؛ يعود وجودها إلى الغزو الصليبي، وتأثيراته السياسية والتاريخية والحضارية على المخيال العربي والإسلامي، وكذا المخيال الغربي؛ والتي ألحق كل طرف في الصراع مضموناً وتسمية مختلفة لها، لكنها تظل متجددة باستمرار، فهي تحيل إلى غزو الآخر الكافر لدار الإسلام،

وتمثل في الآن ذاته رد فعل الآخر واستعادته لما ضاع منه من ملك وسيادة، جراء اتساع رقعة الأنا/ الإسلامي، أو هي الاستعمار الأوربي الحديث وما سببه الغزو الغربي من صراع ديني وحضاري، وهو ما انتهى إلى غزو الصهيونية لفلسطين وبعض الأراضي العربية باعتبارها امتداداً للإمبريالية، بحيث إن كل فترة من فترات التاريخ منذ الحملة الصليبية أفرزت نمطاً صراعياً عبّر وبشكل صريح أحياناً وبشكل مستتر، أحياناً أخرى عن جدل العلاقة بين الأنا العربي، والآخر الغرب، أو الصهيونية.

في حين تبدو لحظات الهدنة والاعتراف بين الطرفين: الشرق/ الغرب نادرة جداً، أو عابرة في تاريخ العلاقة بين الشعوب التي تمثل أطراف الصراع.

فمفهوم الشرق والغرب مطروحان بقوة بوصفهما كيانين مفترقين أو متعارضين، يشكلان رغماً عنهما تاريخاً مشتركاً عبر فرص للقاء والاتصال تارة، والمواجهة أحياناً أخرى(8).

ويبدو هذا الجدل أكثر حدة في تعارض اليهود مع العرب؛ فكل طرف لا يريد أن يعترف بالجوانب المشتركة بينه وبين الآخر من تاريخ، وثقافة، وكأن هناك نوعاً من الخشية تنتاب كل طرف من أن يبتلعه الطرف الآخر، أو كأن الآخر يمثل جوانب متصلة بالتراث الحضاري والإنساني، ترفض الذات الاضطلاع بها، كما تصور ذلك "جيلبر جرون جيوم" (GILBERT GRANDGUILLAUME) في مؤلفه: ORIENT- OCCIDENT, DES ESPACES PARTAGÉS.(9)

لم يكون اليهود –عبر تاريخهم الطويل- كياناً موحداً، بل ظلوا على مر الأزمان أمة متعددة العناصر، تعاورها التبدلات والتغييرات، وتستقي من منابع ثقافية متعددة، ومختلفة، وتداخلات متغيرة في الزمان والمكان، باستثناء الدين الذي يوحدها ويجمعها منذ الشتات الأكبر في عهد موسى وهارون. لذلك فالحديث عن اليهود ككيان موحد ثقافياً صعب ومتشتت العناصر والمشارب، إلا أن كل واحد منا يحمل في ذاكرته المتجذرة صورة عن اليهودي، والتي تمارس ضغطاً على وعينا ولا وعينا في الآن ذاته، ولا نستطيع التخلص من هذا الانجذاب/ التنافر الذي تحدثه هذه الصورة وإن أردنا ذلك، وسعينا إليه سعياً. إلا أن هناك اليهودي –الإسرائيلي الذي نجده في مواجهتنا، وهناك يهودي مفترض على استعداد عجيب للحوار، نشطت في داخله عناصر أصالته اليهودية، وهناك أخيراً اليهودي/ الصهيوني الفاعل، المقنع بالقوة والتقنية، وتعمل أدبيات إعلامه بكل قوة وإصرار على تدجيننا وإهانتنا.

أن نتفق أو نختلف في هذه التحديدات، فهذا لا يمنع من كون اصطلاح "الصراع العربي الصهيوني"، صراع الأنا مع الآخر يستخدم بشكل مشوش في النص الإبداعي والإعلامي على حد سواء، ويستهلك بلا حدود. بحيث يستخدم أحياناً في سياقات غامضة، منتجاً بذلك صوراً نمطية ملتبسة عن الذات والآخر، لا ينظر إلى اليهودي في واقعيته ووجوده العيني، أي بوصفه مُخترقاً بالتناقضات والمفارقات والاختلافات التي أشرنا إلى جانب منها أعلاه، بل ينظر إليه بوصفه منتوج خلفية دوغماتية تستمد مادتها من الأساطير والكليشات، والتصورات المغلوطة، ويغدو اليهودي/ الآخر كياناً متخيلاً، لا يمكن القبض على حقيقته.

ويبدو أنه بات على المثقف العربي؛ حيثما كان موقعه: أديباً، مفكراً، رجل إعلام، أن يتمثل الآخر/ اليهودي في راهنيته، ووجوده العيني لا المتخيل، لكي تصبح أشكال التنميط ممكنة ومتخيلة –على الأقل-، ونعتقد أن الآلية نفسها تنطبق على الآخر/ الغرب، لأن هذا الأخير ولّد قاموساً من الصور النمطية عن الإسلام وعن المسلمين والعرب منذ الحملة الصليبية إلى الآن لم تتغير على الرغم من تبدل العلاقة التي تربط الأنا العربي

بالآخر الغربي اقتصادياً وثقافياً، والمستوى الحضاري الذي تعرفه الشعوب في التعامل مع الآخر.

فالتقاطعات المتوترة والمواجهات العنيفة أعطت للعلاقات بين الغرب والشرق أبعاداً تتميز بالحيطة والحذر، لدرجة أن صورة الآخر أضحت تخطيطية فقيرة، بسبب الإصرار على إغفال واقعيته، لصالح تمثل تسطيحي وتبسيطي.

وما يمكن الإشارة إليه في هذا المجال هو غنى وتنوع الإنتاج الصهيوني حول الآخر/العربي، وليس هناك ما يماثله في الإنتاج العربي الإسلامي بخصوص التصورات المختلفة لليهود، صحيح أن هذا المتن على شحته يُمكّن من رصد مظاهر صورة الآخر/ اليهودي، لكن ذلك لا يرقى إلى البحث عن بيبلوغرافيا تجعل من الآخر موضوعاً للتفكير، وذلك ما يمثل وجه الندرة في الأدبيات العربية عن الآخر/اليهودي(10).

فالشخصية العربية كما صورت في قصص الأطفال العبرية تمثل انعكاساً للأفكار التي حملتها الحركة الصهيونية ولا تزال عن العرب، غير أنها لم تنحصر داخل إسرائيل وحدها، بل تجاوزتها عبر الإعلام الإسرائيلي المرن إلى الرأي العام الدولي، وفرضت على الآخر [العالمي/ الدولي] أن يرى العربي من خلال هذا المنظار، دون غيره، مما جعله يصدر أحكاماً نحو العربي/ الأنا، هي في غاية من القسوة، والمرارة.

وقد نبه إلى هذا الخطر الدكتور إدوارد سعيد في مؤلفيه: "عن الاستشراق"، و "المسألة الفلسطينية". وهو خطر يبقى على المثقف العربي مواجهته لتصحيح الرؤيا العالمية للعربي/ المسلم، واستعادة صورته الواقعية على الأقل.

وأدب الأطفال العبري –وإن كنا لا نهول أمره أو نقلل من شأنه– يشكل عنصراً ثقافياً، ورافداً من الثقافة الصهيونية، يواجه بها اليهودي الآخر/ العربي في أدبياته، وإن كان هنالك كتاب وأدباء يهود ليبراليون، لا يحملون الأفكار نفسها عن العرب، إلا أنهم يمثلون أقلية، ومن جملة هؤلاء: بنيامين تمز، وعاموس كينان، والشاعرة دليلة رابيكوفيتش، وغيرهم. إلا أن تأثيرهم على المجتمع اليهودي، وخارج إسرائيل ضئيل جداً.

فالعربي في قصص اليهود الموجهة لاستهلاك الطفل الصغير؛ خاطف أطفال، وقاتل وإرهابي، وتنمي هذه القصص في الناشئة فكرة "أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض". فتشويه الشخصية العربية هي النموذج المميز للخطاب القصصي في أدب الأطفال العبري، حيث يقدم للطفل صورةٌ قاتمةٌ للعربي، فهو مجرم، وقاتل، يحب القتل من أجل القتل، ولذلك يجب عدم إدارة الظهر له، لا قيمة للإنسان عنده، كما أنه لص، وذلك طبع فيه، وخاصة إذا تعلق الأمر باليهودي، غدار، يغدر حتى بأهله وأقاربه، يبيع نفسه وضميره وشعبه بأبخس الأثمان، وهو من مجموع الرعاع، جبان لا يقدر على الحرب، وهو أبله يصدق ما يقال له، يحتاج دائماً إلى من يعلمه، كذاب، لا يمكن الاعتماد عليه، ولا يوثق في عهد يقطعه مع الغير، ويجب على "المعلمة" أن تحذر الأولاد من الاقتراب منه كي لا يصاب الأطفال اليهود بمرض عضال(11).

وإذا كان تشويه الصورة العربية في قصص الأطفال العبرية مقلقاً ومزعجاً، فإن ما لحق من تشويه خطير تمثل فيما لم تذكره هذه القصص؛ حيث غيبت هذه النصوص وجود شعب ارتبط وجوده بفلسطين (الأرض) قبل غزو الصهاينة لها، بحيث لم يكن هذا الإجراء الفني/ الأدبي محض صدفة، بل هو تغييب مقصود، بالإضافة إلى عدم الإشارة إلى العمران العربي–الإسلامي ومختلف السمات الحضارية الدالة على وجود شعب وحضارة إسلامية على هذه الأرض المقدسة، التي تشترك فيها الديانات الثلاثة لا اليهودية وحدها.

فموضوع الاختلاف والنزاع والصراع بين العرب واليهود، ونظرة كل واحد منهما للآخر، كما يلاحظ "برنار

لويس" يعودان إلى الخلفية الدينية؛ وما يتسم به الدين الإسلامي من تسامح كبير في حق الآخر، سواء أكان يهودياً، أم مسيحياً. بل لقد كان اليهود أكثر تعصباً ولا تسامحاً اتجاه الإسلام، ولم يشذ المسيحيون عن هذا المنهج في معاملة المسلم والإسلام.

ويعلق المفكر "برنار لويس" قائلاً: إن أسباب تفتح الإسلام ترجع إلى اعتبارات لاهوتية وتاريخية وعلمية، فالإسلام لا يمثل الرسالة الإلهية الأخيرة للإنسانية. غير أن الترتيب الزمني يفرض اختلافاً في إدراك العلاقة بين معتنقي الديانات الثلاثة، لذا كان موسى وعيسى المسيح رائدين ونبيين مبشرين بالنسبة للإسلام، في حين يعتبر النبي محمد في نظر اليهود والنصارى دجالاً ومضللاً، على الرغم من أن أتباع الديانتين، اليهودية والمسيحية تمتعوا بحق التسامح من طرف الدولة الإسلامية، الأمر الذي يغيبه الآخر في تعامله مع الأنا في راهن علاقته بإسرائيل والغرب عموماً، انطلاقاً من مرجعية لاهوتية يمثل فيها الإسلام ديناً بعيداً على الرغم من مظهرية الفكر الأوربي وتبنيه للفلسفة اللائكية والذي يعلنه الآخر في التعامل مع القضايا الإنسانية جمعاء في أدبياته المختلفة(12).

ولعل ما نختتم بهذه المداخلة المتواضعة هو طرح إشكالية مفتوحة على كل القراءات الممكنة:

إلى أي حدّ ستعمل الرؤية المؤطرة لعلاقة الأنا بالآخر/ اليهودي على التأثير في مستقبل الصراع العربي- الإسرائيلي، وهل ستغير العولمة؛ كفرز جديد للعلاقات الثقافية بين الشعوب من تشكيل علاقة الأنا العربي بالآخر اليهودي، سعياً نحو تجاوز الخلاف وبناء السلم الذي يبقى مطمحاً بعيد المنال في ضوء ما يشهده الصراع العربي- الإسرائيلي على أرض الواقع.

د.شرشار عبد القادر



■ الهوامش:

(1)محمد نور الدين أفاية، الغرب في المتخيل العربي، مركز الإعلام والأرشيف الدولي ببرسلون، سلسلة "دفتر"، 1995، ص 60.

(2) JEAN-FRANCOIS REY, ALTÉRITÉS: ENTER VISIBLE ET INVISIBLE, L'HARMATTAN, PARIS, 1998, P. 28-29.

(3) IBID, P. 29.

(4)IBID. P. 30.

(5)IBID. 30-31.

(6)JEAN-FRANCOIS REY, OP. CIT. P. 40-41.

(7) IBID. P. 41.

(8)MOHAMMED NOUR EDDINE AFFIA, OCCIDENT EN EL PENSAMENT ARAB MODERN, CIDOB, BARCELONA, 1995, P. 41.

(9) GILBERT GRANRGUILLAUMME, ORIENT- OCCIDENT. DES ESPACES PARTAGÉS, IN. MAGHREB-MACHREK, N 123, 1989, P. 120.

(10) شرشار عبد القادر، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني، دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2000-2001.

(11) فوزي الأسمر، الشخصية العربية في قصص الأطفال العبرية، مجلة الدوحة، يولية، 1986، ص 40.

(12) BERNARD LEWIS, COMMENT LISLAM A DECOUVERT I'EUROPE, ED. LA

DECOUVERETE, PARIS, 1984, P. 283.



متابعات... متابعات... متابعات

بحوث

العدد الماضي

اشتمل العدد /369/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر كانون الثاني عام /2002/م على البحوث الآتية:

1-ابن الجوزي رائداً للمقالة. د. فائق مصطفى.

2-لسانيات النصّ الأدبي. د. صابر نور الدين.

3-التنغيم دلالته في العربية. يوسف عبد الله الجوارنه.

4-الوطن في شعر نزار قباني. عبد الله الشاهر

5-رؤيا العالم. أسماء أحمد معيكل.

وبنظرةٍ سريعة على هذه البحوث يجد القارئ أنها جميعها بحوث حديثة اعتمدت دراساتٍ جديدةً بعيدةً عن الأسلوب التقليدي في البحث على الرغم من أن البحث الأول فيها يعود إلى فكر أحد مفكرينا القدامى، ولكنه يعتمد على المنهج الحديث الذي يأخذ بيد القارئ إلى الغوص في هذا الفكر والمنهج المبتكر كما يتضح لنا في العرض الآتي:

أولاً: ابن الجوزي رائداً للمقالة الأدبية في آداب العالم. د. فائق مصطفى:

يحاول الباحث جادّاً أن يثبت مكانة ابن الجوزي، وريادته لفن المقالة الأدبية، فيبدأ ممهّداً للبحث بتعريف نوعي المقالة: الأدبية أو الذاتية، والموضوعية أو العلمية، فالأولى التي برع فيها ابن الجوزي تُعنى بإبراز شخصية كاتبها، وتعتمد الأسلوب الأدبي الذي يشعّ بالعاطفة، ويستند إلى الصور الفنية التي يقف عند خصائصها بإيجاز حسب النقاط الآتية:

1-الطول المعتدل: *الذي يستغرق بضع صفحات لعدم تناولها جميع أفكار الموضوع وإنما تتناول جانباً أو زاوية محددة منه.*

2-العفوية: *وتعني عدم خضوعها للمنهجية والتكلّف والنظام الدقيق.*

3-الذاتية: *لأنها تعبير مباشر عن الرؤية الذاتية لكاتبها وخبراته.*

ثم يعود الباحث إلى أول من كتب المقالة في العالم، فيجد أن مؤرخي الأدب كانوا قد أجمعوا على أن الكاتب الفرنسي (مونتاني – 1533-1592) هو أول من كتب المقالة الأدبية، ثم يذكرون انقطاعه لها في قلعةٍ تاريخية، استفاد في صياغتها من كتب الحكم والأمثال والنوادر، فعلّق عليها تعليقات قصيرةً ذات طابع شخصي، ثم جمع التعليقات في قطعة نثرية كانت الفصل الأول من كتاب بدأ يفكر في تأليفه، وتعددت الفصول، ثم ظهر الكتاب الذي يقول في مقدمته: ".. لقد خصصته لمنفعة الخاصة من أهلي وأصدقائي، حتى إذا ما افتقدوني، استطاعوا أن يجدوا فيه صورةً لطباعي وميولي، فيسترجعوا ذكراي التي خلفتها لهم حيّةً كاملةً.." وقد جعل لكتابه عنوان (محاولات أو تجارب).

ثم يرجع الباحث إلى الأدب العربي القديم ينقّب عن المقالة، فيقف على أقوال الباحثين في هذا الفن، فيجد أن (ابن الجوزي) الأديب البغدادي (510-597هـ) قد ترك كتاباً عنوانه (صيد الخاطر) احتوى على قطعٍ نثريةٍ قصيرةٍ، لا تختلف عن نصوص المقالة الأدبية، في شروطها وخصائصها والتي تؤهل المؤلف لأن يكون رائد هذا الفن، متقدماً على (مونتاني) بأربعة قرون. وقد أوضحت مقدمة الكتاب أن الفصول سَجّلت خواطره التي أثارتها تجاربه وعلاقاته مع الأشياء، والتي استفاد منها فيما بعد (أحمد أمين) في كتابه (فيض الخاطر).

يحدّد الباحث خصائص المقالة لدى ابن الجوزي، وشروطها في كتاب صيد الخاطر بما يأتي:

أولاً: *الطول المعتدل: الذي يتراوح بين الصفحة الواحدة وبضع صفحات.*

ثانياً: *الذاتية: التي تعكس تأملات المؤلّف ورؤاه الذاتية، وتجاربه، وخبراته الشخصية في الحياة، والتي تبرز شخصيته وفلسفته.. وهذا ما يظهر جلياً لدى (مونتاني) مؤيداً ذلك بالنصوص المقارنة للمؤلفين.*

ثالثاً: *العفوية واللامنهجية في البناء، فلا تنظيم ولا نسق في المنطق بين أجزاء المقالة. لأنها خواطر عفوية جالت في الذهن، والذي صنعه (ابن الجوزي) ينطبق عليه قول الناقد محمد يوسف نجم في كتابه (فن المقالة): "تستهل أكثر المقالات الذاتية بفكرةٍ عامةٍ، أو بخاطرةٍ من الخواطر، ثم يقيم عليها الكاتب بناء موضوعه، ثم يتتبّعها بالشرح والتفسير والتعليق (...) وبعد أن يفرغ الكاتب من وضع هذه الفكرة، وجلائها على وجهٍ من الوجوه، يتقدّم إلى شرحها، وتوسيعها، وذلك بأن يقدّم بعض الأمثلة الواقعية المحسوسة التي يستمدها من تجاربه في الحياة، وتمرّسه بها".*

وهنا لا بدّ للقارئ أن يقف عند هذا التنظير الذي اعتمده الناقد محمد يوسف نجم وجميع النقاد المعاصرين، وأيّده الباحث، ويسترجع ما ورد في البحث قبل سطورٍ في خصائص المقالة التي اتسمت بها خواطر ابن الجوزي، ومنها (العفوية) التي أردفها بـ (اللامنهجية) "في البناء، فلا تنظيم، ولا نسق في المنطق بين أجزاء المقالة" مع أن النصوص التي استشهد بها ينطبق عليها رأي الناقد نجم أكثر مما ينطبق عليها رأي الباحث، إذ يجد فيها القارئ تسلسلاً يقود إلى نتيجة منطقية وإن كانت في غالبية النصوص روحيةً تنبثق عن

تراث إسلامي صريح.

رابعاً: *الأسلوب: ويتطابق مع رؤى النقاد المعاصرين حيث السهولة المرسلةُ، والمتدفقة، الخالية من التكلّف والصنعة البيانية الثقيلة، على الرغم من أن ابن الجوزي عاش في عصرٍ غلبت فيه الصناعة اللفظية على أسلوب الأدب شعره ونثره.*

ثم يقف الباحث عند شغف المؤلف بالصورة التي تتوالى الواحدة تلو الأخرى، مضيفة الإمتاع على المادة التي يعرض لها، ينتقل بعدها إلى أساليب عرض الفصول التي تتميّز بالتنوع، حيث نجد الأسلوب القصصي بحدثه وشخصياته، وإقناعه، ثم الأسلوب الحواري، مع النفس، ومع الآخر الذي يبدو كأنه مسرحية قصيرة ينطبق عليه قول بعض الأسلوبيين: "إن الأسلوب مجموعة ألوانٍ يصطبغ بها الخطاب، ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه، وشدّ انتباهه".

وينتهي البحث بمجموعةِ نصوصٍ، يُجري عليها الباحث تطبيقاته، التي ينتهي فيها إلى حقيقةٍ جديرةٍ بالوقوف عندها، والاهتمام بها، مؤداها أن ابن الجوزي- هو- رائد فن المقالة الأدبية، ويفترض أن كتاب (صيد الخاطر) قد تُرجم إلى اللاتينية التي يجيدها (مونتاني) وربما كان لأمه اليهودية الإسبانية التي اعتنقت الديانة الكاثوليكية وهربت إلى فرنسا، دورٌ في وصول كتاب ابن الجوزي إلى مونتاني، ويدعم الباحث رأيه بوجود شبه واضح بين مقالات الاثنين في الخصائص الفنية، وفي أفكارٍ تلوح في مقالات الاثنين أهمها الدعوة إلى طلب اللذات، والاستعداد للموت دون خوفٍ أو رهبة..

ثانياً: لسانيات النّص الأدبي: د. صبّار نور الدين:

تستفيد هذه الدراسة من معطيات النظريات النقدية المعاصرة، ويدلّ المبتدأ في العنوان على ذلك، فاللسانيات معطى نقديّ جديدٌ، عرفته النظريات النقدية الغربية، واستفادت منه الدراسات العربية الحديثة، على الرغم من وجود أصل لهذه الظاهرة المصطلحية في كتب البلاغة العربية القديمة من استعارة ومجاز وكناية وسوى ذلك- مما عرفناه لدى عبد القاهر الجرجاني وأمثاله.. حيث يعمد الشاعر إلى كسر النظام الدلالي القائم على الملائمة بين اللفظ والمعنى بغية تحقيق شعرية اللغة، وتجاوز الخطابية، "لأن شعرية اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة، لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما يستطيع النثر تحقيقه من قيمٍ جمالية" لا تُعدم فيها الفكرة، ولا تُلغى فيها العاطفة. لتغدو الاستعارة سيدة التمرد المعجمي، والانتهاك الدلالي. للتعبير عما عجزت عنه الأدوات الشعرية.

يدرس الباحث الصورة الاستعارية بقسميها كشكل من أشكال المجاز بمعانيه الواسعة التي تتراوح بين الهدم والبناء بغية توظيف لغةٍ جديدة. ويتوقف عند نموذجين من الشعر: الأول بيتان لحماد عجرد يهجو فيها الإمام أبا حنيفة الفقيه الأصولي المعروف يستهلهما بقسم:

فأقسمت لو أصبحت في قبضة الهوى ... لأقصرت عن لومي وأطنبت في عذري

ولكن بلائي منك أنك ناصح ... ولأنك لا تدري بأنك لا تدري

ثم يحلل البيتين تحليلاً لسانياً متحدثاً عن جملة القسم المثيرة والملفتة، وجواب القسم الذي يدعو للترقب والذي ورد في أكثر من جملة: جملة جواب الشرط الأول، وجواب الشرط الثاني. يصل بعدها إلى أن اللسانيات إذا كانت قد أقرت لكل دالّ مدلولاً، فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدالّ إمكانية تعدّد مدلولاته.

و(قبضة الهوى) في صورتها الاستعارية، أنتجت اتساعاً هائلاً في الدلالات وقد أبرزت بجلاء أنها تتجه إلى التغريب لأنها إزاحةٌ لمعان أولية وإحياء لدلالات تالية مطبوعة بسمة الجدّة والاتساع، وبصفة العمق والانفتاح، وبميزة القابلية عن الإفاضة في البوح والاسترسال في الولادة التي لا يعييها حملٌ ولا يشقيها مخاض.

ثم يقف عند وجهةٍ دلالية ثانية لا تحمل عواطف إيجابية من الشاعر تجاه الهوى، ووجهة دلالية ثالثة تحمل خطاباً إبلاغياً ذا ثلاث شعب:

-إعلام وتقرير وتنبيه عن حال الشاعر إلى المهجّو، ومن حوله والمتلقي.

-تحذير وتهديد إلى اللائم ومن تابعه على كل من أسقطه الهوى وغلبه

-رجاء الدعاء باللطف بما تجري به المقادير.

-الرحمة بالعصاة والتعاطف معهم.

-تأكيد على خطورة اللوم الذي قد يبعث اليأس.

أما النموذج الثاني، فهو بيت شعر للهيثم بن عبد الله الخثعمي من قصيدة نظمها بمناسبة فشل الثورة العلوية التي حصلت سنة 199 للهجرة:

خـــانهم الـــدهر بعـــد عـــزّهم   والـــدهر بالنـــاس خـــائن ختـــل

يقف الباحث عند تشخيص (الدهر) الذي يصفه بعدم الوفاء، وشفرته من خلال الرسم الاستعاري المتكرر في جملتين مختلفتي الحركة، يقترب فيه من عناصر ذكرها عبد القاهر الجرجاني من حسنٍ وفنيةٍ وإحسان، ومن سعة وبعدٍ وغورٍ، ثم يقف عند مدلولات الاستعارتين، فبعد التكرار يجد أن الاستعارة الثانية تحمل بعدين:

*-**الأول:** نفسي عاطفي. يبرز القوة والسخط وعمق الثورة، ويكشف عن الجراح الثخينة*

*-**الثاني:** بعدٌ راسمٌ لحركية الخيانة الصادرة عن الدهر.*

ثم يعيد البحثُ النظرَ في دعائم الاستعارتين. ينتقل بعدها إلى الاستعارة الثالثة التي سيقت في كلمةٍ واحدةٍ لا في جملة، ليدعم الصورة الأولى ويؤكدها.. وتنتهي الدراسة بالإشارة إلى أن تعامل الشاعر مع الدهر كان في لحظة اشتعال الحزن واضطرام العين وتوهج الجراح، فأنسى ذلك الشاعر وجعله يعقل أن الدهر يرى، بعيد كل البعد عما يصفه به البشر. لذلك نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن سبّ الدهر، أو كما جاء في الأثر المعروف.

ثالثاً: التنغيم ودلالته في العربية. يوسف عبد الله الجوارنة:

يدرس هذا البحث جانباً من علم الأصوات الذي توافر على الاهتمام بها عددٌ من العلماء والمؤسسات الحديثة التي تهتم بالتقانة الصوتية الآلية، وقد خرجوا بنتائج باهرة.

يميز الباحث بين جانبين في الأصوات:

*-**جانب الأصوات المجردة** التي تدرس الأصوات ومخارجها، وجانب الأصوات المتشكلة، حيث المقاطع والنبر والتنغيم وسواها.. ويتركّز البحث حول التنغيم وخصائصه حسب النقاط الآتية:*

-**تعريف التنغيم:** النغمة ظاهرة لغوية يختصّ بها الأدب..

-**ودراسته:** تعدّ من أدق جوانب الدراسة اللغوية وأكثرها خطورةً، وحسب التعريف – هو- مصطلح يدلّ على ارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام، ويسمى أيضاً موسيقى الكلام، بل هو من الظواهر الصوتية التي تساعد على تحديد المعنى. لأن تغيّر النغمة قد يتبعه تغيّر في الدلالة في كثير من اللغات ويقف عند تقسيم العلماء للفونيمات:

1-فونيمات رئيسية: هي تلك الوحدة الصوتية التي تكوّن جزءاً من أبسط صيغة لغوية ذات معنى منعزلة عن السياق.

2-فونيمات ثانوية: وهي ظاهرة أو صفة صوتية ذات مغزى في الكلام المتصل، فالفونيم الثانوية لا تكون جزءاً من تركيب الكلمة، وإنما تظهر وتلاحظ فقط حين تضم كلمة إلى أخرى، أو حين تستعمل الكلمة بصورة خاصة كأن تستعمل في جملة.

والنبر صنو التنغيم (الفونيم الثانوية) وهو وضوح نسبي لصوتٍ أو لمقطع، إذا قورن بغيره من الأصوات، أو المقاطع المجاورة، لذلك كان للنبر أثر في تغيير بنية الكلمة من معنى صرفي إلى آخر، مما يجعل النبر والتنغيم من الوحدات الصوتية التي لها وظيفة معينة في التركيب الصوتي، لأنها جزء أساسي منه، وليست ظواهر تطريزية، وإنما فونيمات أساسية أولية.

ثم يستعرض آراء د. تمام حسان التي تؤكد أن العرب لم يعرفوا ذلك مع أن ابن جني أشار بلطفٍ إلى النبر والتنغيم في عرضه لكلام العرب..

-دلالة التنغيم:

التنغيم تغييرات موسيقية تتناوب الصوت من صعود إلى هبوط، أو من انخفاض إلى ارتفاع، تتأثر بالمشاعر والأحاسيس التي تنتاب الإنسان من رضى وغضبٍ، ويأسٍ وأملٍ وتأثرٍ ولا مبالاةٍ، وإعجابٍ واستفهامٍ، وشكّ ويقين، ونفيٍ وإثباتٍ، يساعد على التفريق بين الجمل من استفهام وأخبار، ونفي وإثبات.. يعرض الباحث بعدها عدداً من الأمثلة التي تغني البحث القيّم.

لكن القارئ قد يعجب من القول "إن العربية لم تعرف هذه الدراسة" لأن المتخصّص يعلم أن ثمة دورات إذاعية إعلامية عربية قد درست الأصوات، وفن الإلقاء إضافة إلى أن علم التجويد قد وقف على جانب من ذلك، ومنذ شهور قليلة نوقشت في حمص رسالة جامعية لـ(هايل محمد الطالب) بعنوان: التشكيل التنغيمي في المنظومة اللغوية العربية، تركزت على جانب من منظومة اللسان العربي في تحديد الأنماط التنغيمية في اللغة العربية، ودور هذه الأنماط ووظيفتها، فدرس بنية الصوت في الكلام والخطاب، وأهم ما فيها من التنغيم انطلاقاً من أكبر وحدةٍ في اللغة، الجملة، وصولاً إلى وحدات أكبر من الجملة، هي وحدات الكلام (العبارة، والتعبيرة) انتهاءً بوحدات الخطاب (القول، والحديث، والنصّ) ونهج في البحث منهجاً وصفياً اعتمد في تحليل الكلام المنطوق – لا المكتوب- تحليلاً مخبرياً يستند إلى (عينات) مختلفة من الخطاب، مسجلةً على أشرطة ممغنطة في الإذاعة والتلفزيون بدمشق اشتملت على جميع أصناف الخطاب اليومي، المعيشي التلقائي، وسواه من سياسي وإعلامي وعلمي وقد أخضع ذلك كله إلى التحليل المخبري، حيث اعتمد فيه على دراسة التنغيم

من جانبه الفيزيائي، المادي ليحدّد ماهيته الصوتيّة، وأنماطه الشكلية مستفيداً من السمع، والفيزياء بوساطة الحاسوب المبرمج لتقديم رسم للذبذبات الصوتية وشدّتها وسعتها وجرس الصوت الأساسي فيها والنغمة المتشكلة منه.

كما بينت الدراسة التنغيمية جوانب أخرى متعدّدة والتي تربط التنغيم بالدلالة بغية تحديد البنى التنغيمية التي تسهم في تشكّل البنى الدلالية، .. وتجدر الإشارة إلى أن جريدة الأسبوع الأدبي قدمت عرضاً لهذه الرسالة بقلم الكاتب نضال بشارة. في العدد 781 الصادر بتاريخ 2001/10/27 في الصفحة الثانية. رسالة حمص. وتجدر الإشارة إلى أن رسالة ماجستير بعنوان "الفاصلة في القرآن" للباحث محمد محمود صدرت في منتصف السبعينيات من القرن الماضي قد أتت على جانبٍ من التنغيم في سياق موضوعاتها.

رابعاً: الوطن في شعر نزار قباني. عبد الله الشاهر:

تلقي هذه الدراسة الضوء على جانبٍ مهمّ من شعر نزار قباني، لتخرج بنتيجةٍ لامراءَ فيها تؤكد أن اهتمام نزار قباني بالوطن لا يقلّ عن اهتمامه بالمرأة. بل إن البحث يثبت أن المرأة هي الوطن.

إن عالم الشاعر ثرٌّ وثريٌّ، ولكنه رغم ثرائه يحمل إشكالات تعدُّ مغامراتٍ وكشوفاً وتوغلاً في العالم الجميل الذي ترك بصماته على الذات العربية. هذا العالم الذي عاشه الشباب العربي في الخلوات الخاصة، في البداية لكنه ما لبث أن خرج به إلى المنتديات متمرداً على العادات والتقاليد، مما دعا العامة لمهاجمة الشاعر الذي فضح النواميس الطقسية التي كانت تمارس في الظلام، وحين كانت أفكار الشاعر لا تزال غضةً طرية كانت سكاكينهم حادّة، ومنذ ذلك الوقت بدأت حفلة الرجم، لكنه لم يخف ولم يهدأ، ولم يتوقف عن مهمة الكشف والتعرية والإدانة بكل جرأة الشاعر وثورته، ليعيد تشكيل الوجدان العربي، فيصبح البحرُ أكثرَ زرقةً، وعصافير الحرية أكثر تناسلاً، وقامة الإنسان أكثر ارتفاعاً. وظل ينحت في عالم الكلمة وموسيقيتها حتى استطاع أن يوجد له أنصاراً وأتباعاً غفروا له نزواته وعملوا معه على تعبئة الوجدان الشعبي حين وجدوه يعطي المرأة أبعاداً وطنيةً، ويحوّل جسدها من وليمةٍ بدائيةٍ تستعمل فيها الأنياب والأظافر إلى وردة ونجمةٍ وقصيدةٍ.

ابتدأت الرحلة بقصيدة (خبز وحشيش وقمر) رافعةً مشعل الثورة الشعرية وتوالت بعدها المشاعل لتتبلور فيها صورة الوطن والوطنية في بناءٍ سيمفوني من ملايين الأشياء ابتداءً من حبة المطر إلى ورقة الشجر إلى رغيف الخبز إلى مزراب الماء إلى مكاتيب الحب إلى طيارات الورق، إلى حوار الصراصير الليلية، إلى المشط المسافر في شعر حبيبته، إلى سجادة صلاة أمه.. إلى.. إلى الوطن الذي لن يكون أداةً حربية فحسب، ولا جيب أمير المؤمنين فقط، وإنما هو المسرح البشري الكبير الذي يضحك الناس فيه ويبكون.. ويعشقون ويحبون. ويرصد الشعر من أول فاصلةٍ حتى آخر نقطة تجارب الناس السياسية والعاطفية.

كلما غنيتُ باسم امرأةٍ

أسقطوا قوميتي مني وقالوا:

كيف لا يكتب شعراً للوطن؟

فهل المرأة شيءٌ آخر غير الوطن

آه. لو يدرك من يقرؤني

أن ما أكتبه في الحب

مكتوبٌ لتحرير الوطن

يرى الدارس أن نزار قباني وضع المرأة في موقع العلاقة مع الوطن بالرغم من أنه غاص في جغرافية جسدها بلغة لا تخلو من فحيح جنسي مع العلم أن جسد المرأة في الأنساق الخلقية التقليدية يتخذ شكل مستودع اجتماعي رمزي للقيم، مغلق على نفسه، وقد اقتحم الشاعر أشدّ الزوايا خصوصيةً في هذا المستودع بغية السمو بها وكشف أبعادها الإنسانية المتسامية. فدعا إلى الحوار معها ومع جميع أجساد الذكورة والأنوثة للوصول إلى العلاقة الصحيحة والحب الحقيقي، وما دامت المرأة هي صورة الوطن، فإن التعامل معها يجب ألا ينسينا طبيعتها، لأن الفكر التجزيئي جعل الوطن رقعة شطرنج، لذا كان من الضروري أن ينحاز الشاعر إلى مربع المرأة الذي وُلد فيه، ويقضي فيه..

ومع سموه بالجسد وارتقائه بالنزعات إلاّ أنه انتهك حرمة المحرم الاجتماعي الذي يحدّ من حركة الذات التي يمكن لها أن تنطلق لتحقق فعلاً يراه الدارس رائعاً إذا ما أتيح لها ذلك وقد رفع شعار التغيير الذي يرفع عن الأمة كثيراً من المفاهيم الذي أثقلت كاهلها وحملتها لائحة من العيوب في علاقاتها الاجتماعية.

إن المرأة في منظور الشاعر أداة للتغيير، وهي المنطلق في أيّ تحررٍ اجتماعي أو سياسي أو اقتصادي، لأنها الحامل الاجتماعي في قيادة المجتمع، ولذلك توجب الثورة على المعوقات من العادات والتقاليد، من دون النظر إلى عواقب هذه الثورة.

لا تبكي عليّ إذا أدانوني

وقالوا عن كتاباتي إباحية

فكل محاكم العشاق في وطني

محاكم غير شرعيه

ثم يعرض الشاعر مشاعره الوطنية والقومية تجاه الأندلس في إحدى روائع نزار، وفيها يحتجّ على التاريخ الذي وجد فيه الدارس "هجوماً شرساً انفعالياً، ووصفه وصفاً لا يليق به، ومن شاعر بمستوى نزار" ويعلل ذلك تعليلاً ينفي فيه هذا التقريع الذي يعدّ العرب أكذوبةً كبرى، وكان الأجدى بالشاعر أن يدين حدثاً بدلاً من نكران العروبة.

لكن حب الشاعر للوطن، ودمشق، والأندلس وسواها جعل الناس يغفرون له ما ينبو به لسانه، وانطلقوا معه يردّدون قصائد الحب كان الوطن فيها أضمومة فرح يستمدّ منها ما يجدد العزم..

ثم يدرس الباحث جانباً من شعره السياسي الغزير، الذي يتسم بالابتكار والإبداع والجرأة، ويقف عند هوامش النكسة الحزيرانية التي جعلت الشاعر يتحفز للانطلاق من جديد فكان شعره صوتاً صارخاً، وقنبلة متفجرة، وقطعة سلاح.. على الرغم من أنه في قصيدة بلقيس قد فقَد صوابه كما فقد ثقته بالعرب والعروبة والحياة.

ويتجول الباحث في جوانب أخرى تخدم الفكرة الوطنية، وتغني البحث، ينتهي فيها إلى أن الشاعر وقف مع الحقيقة والحرية، وردّ الاعتبار لجسد المرأة، وللغة الحياة.

خامساً: رؤيا العالم وتصويرها في الرواية. أسماء أحمد معيكل:

تعمد الباحثة إلى تحديد مصطلحاتها منذ البداية حتى النهاية مما يضفي على البحث صفة الجدية العلمية. علماً بأن رؤيتها لا تغرق في حرفية المصطلح وتعقيده، وإنما عملت على سلسلة الأفكار بصورةٍ تريح القارئ، وتوصله إلى المضمون الذي سعت إلى طرحه بتمكّنِ المتخصّص. وهذا ما يتضح من العرض التالي:

ابتدأت الباحثة بالوقوف عند المفردات الآتية:

أ-**الرؤيا**- أو الوعي الاجتماعي- التي تشتمل على الرؤيا الفكرية (الأيديولوجية) والنفسية (السيكولوجية) الاجتماعية، إضافة إلى العقيدة التي يجسّدها الأدب، وتتضمن الحدس، والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية، ويعمل فكر الأديب وحواسه على تأكيد رؤياه إثر مقدماتٍ موضوعية اجتماعية تحدّد رؤياه الفنية للواقع، وقد يظهر تناقضٌ بين الصدق الغني ووجهة نظره داخل أعماله الأدبية.. ثم نجد الرؤيا تتجه إلى المستقبل والعلاقات الإنسانية من خلال الواقع، وكل رؤيا لا تتجاوز الواقع تظلّ محكومةً بسيطرة الحواس الخمس، وتفقد دورها الأساسي في العطاء، لأنها المرجعية الأولى التي تتشكل منها الرؤيا.

ب-**العالم**: وينقسم مفهومه إلى قسمين:

الأول: هو العالم الأصغر (الإنسان) مقابل العالم الأكبر (الكون) كما يطلق على المجتمع الإنساني بما فيه من طبقاتٍ، ونُظُمٍ وقوانين.

الثاني: العالم الأكبر أي الكون في مقابلته لجزء صغير.. والرابطة بين الأكبر والأصغر -هي- المحبة، كما يصل الكون وفيه البشر بالإله الخالق العظيم.

ج-**رؤيا العالم**، وتعني رؤيا الإنسان للكون والطبيعة والمجتمع ذات المستويات المتعددة، الجماعية (الجمعية) التي تعبر عن نظرةِ مجموعةٍ اجتماعية للإنسان وموقع الإنسان في العالم. ومكانته فيه، وموقفه منه. إلاّ أن الباحثة لم تذكر سوى هذه الرؤية الجماعية على الرغم من أنها تقول بعدها: "ومع كل أنواع هذه الرؤى للعالم، تبرز أيضاً الرؤية الفردية -الشخصية" وأخال أن ثمة خللاً في العبارة، وليس في البحث، ثم تتابع الحديث عن "الرؤيا" التي هي مصطلح حديث يتراوح مفهومه في النقد الأدبي بين استخدامين: عام شمولي للإنسان والكون والحياة، وخاص يقصد به مجموعة التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء المجموعة وتجعلها تتعارض والفئات الأخرى.. ومع ذلك فالعمل الأدبي -هو- رؤيا- فردية للعالم قد تختلف مع الرؤيا الجمعية الاجتماعية - الثقافية، أو تتفق معها في مدةٍ معينة. ولكنها في جميع الأحوال تعّبر عن رؤيا المبدع وحريته في إبداع عوالمه المتخيله. لذلك كانت جميع الأعمال الأدبية تمتلك وظيفةً نقديةً جزئيةً على الرغم من إبداعها كوناً ثرياً ومتعدداً من الشخصيات الفردية والمواقف الخاصة.

ومفهوم رؤية العالم يبدو (تخييلياً) لذلك فهو نسبي مرتبط بظروف البيئة، ومحدّدٌ بحدود الثقافة التي تنتمي إليها هذه الرؤية، مؤيدة أو معارضة، ذلك أن العالم يتوقف على المجموع الكلي لعناصر البيئة. ولذلك فإن الرؤيا تتدخل في بناء النص الأدبي معبرةً عن تجربة فنية، تكون شاملة أو جزئية، وتتفق الباحثة مع الناقد سمر روحي الفيصل- وقد استفادت من كتابه "بناء الرواية العربية السورية"- من أن الرؤيا في الرواية

السورية في عقدي الستينيات والسبعينيات قد غلب عليها الالتزام العَقَدي بقضايا الفلاحين والفقراء والإقطاع والبرجوازيين، ولكم تمنى القارئ لو أن الباحثة أيدت ذلك بشاهدٍ نقدي أو روائي، كما أنها في الفقرة التالية عندما تحدثت عن الالتزام "طابع الحياة الروائية والنظام السياسي" جاء ذلك فضفاضاً واسعاً غير مؤيّدٍ بشاهدٍ أو دليل، وقد انثنت عنه إلى القول "ولكن الروائيين لم تنطلق رؤاهم –آنذاك– من واقع القضايا التي التزمت بها، بل كانت منطلقةً، وغير مرتبطة بزمانٍ، ومكان محدد. فقد حورب الإقطاع بعد زواله من الواقع السوري، وقُدّس الفلاح بعد الإصلاح الزراعي على سبيل المثال".

وهنا يمكن أن نقف عند هذه المقولة التي تعمم رؤيتها على جميع الروائيين الذين لم تنطلق رؤاهم من واقع القضايا التي التزمت بها، وهذه انطلاقة جميلة تؤكد أن الأديب والروائي لم يرصد أحداث عصره فحسب وإنما هناك رؤاه، وتطلعاته، ونبوءاته المستقبلية..

أما قول الكاتبة: فإن الإقطاع قد حورب بعد زواله فإن الواقع يخالف ذلك، لا لأن الروائيين لم يحاربوا الإقطاع، وإنما لأن الإقطاع لم يزل موجوداً بيننا، وقد غيّر لبوسه القديم، وارتدى أزياء جديدة، جسّدها حيدر حيدر، وهاني الراهب، وعبد الكريم ناصيف في (أفراح ليلة القدر) ونبيل سليمان وسواهم في عقدي الثمانينيات والتسعينيات..

د. التصوير: وهو مفهوم يرتبط برؤيا العالم من خلال تصوير الكاتب لها، وهو صنفان:

1–**لغوي:** يرسم الأشكال والأشخاص والأشياء..

2–**وأدبي:** يُبرز الانفعالات الداخلية والخارجية بكلماتٍ معبّرةٍ من خلال الوصف النقلي، أو من خلال التحليل الذي يصوّر المشهد تصويراً واقعياً، ويشخّصه بصورة معبّرة. تصل إلى حدود الرمزية أو الانطباعية، ولكنها تختلف من أديب إلى آخر، ففي حين يؤيّد الواقعيون التصوير الموضوعي. نجدهم ينأون عن الحرفية، أو تناول سطح الظاهرة. لأن الملاحظة وحدها لا تكفي، وحسبَ –غارودي– فإن الفنان– والأديب فنانٌ– لا يعيد تجسيد العالم، بل يخلق عالماً جديداً، وواقعاً آخر له قوانين خلقٍ جديدةً تختلف عن الصورة الآلية المنعكسة في المرآة.

هـ– الرواية: "نوع أدبي يقوم على السرد النثري الخيالي الطويل عادة، تجتمع فيه عدة عناصر في وقتٍ واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية".

وعلى الرغم من تواضع هذا المصطلح الذي أشبعه النقاد بحثاً ودراسةً وتنظيراً، ورؤيا، تعدّد الباحثة عناصر الرواية، وتوجزها في "الحدث، والتحليل النفسي، وتصوير المجتمع، وتصوير العالم الخارجي، والأفكار، والعنصر الشاعري، ويسود الروايات العاطفية الغنائية، وروايات المغامرات الخيالية البحتة".

بعد هذا التعداد الحسابي، تعود إلى تعريف الرواية، وقد تذكرت أنها لم تعطه حقه قبل أسطر معدودات فتقول: ".. هي نوع من السرد، مختلقة أو متخيلة أو مؤلفة من عناصر واقعية ووهمية.."– وهذا لم يضف شيئاً إلى التعريف السابق– المصطلح–.. ثم تتابع..

إن البحث على الرغم من قيمته العالية فإنه يبدو فصلاً من عملٍ كبير، وقد جاء في بعض فقراته تاماً كاملاً، بينما نجده في مصطلح الرواية موجزاً مختزلاً، وبصورة خاصة عند تعداد عناصر الرواية، وربما كان للباحثة رأيها في ذلك.

محمد قرانيا

□□□